



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

Tesis Doctoral

**“La figura de la mujer en la obra de Carmen
Martín Gaité”**

Doctorando:

Taha Abdulla Muhammed

Directores:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dra. María del Carmen Ruiz de la Cierva

Madrid, 2012

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, presenta el Licenciado Taha Abdulla Muhammed bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y de la Doctora María del Carmen Ruiz de la Cierva, Profesora Agregada/Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad CEU San Pablo de Madrid.

Vº Bº

Los directores de la tesis doctoral

RECONOCIMIENTO Y GRATITUD:

Les ofrezco mi más sincero agradecimiento a todos los profesores que impartieron clases en las diferentes fases de mi proyecto en la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, me transmitieron sus enseñanzas y experiencias y, de una u otra forma, contribuyeron a hacer posible este trabajo. Especialmente a mi asesor, tutor y director de Tesis, D. Tomás Albaladejo Mayordomo, que supo guiarme y enseñarme el camino para concluir el proyecto y siempre me brindó todo su apoyo y confianza en lo que a su área compete. Mi honda gratitud por su amplia comprensión, por su infinita paciencia y por las orientaciones y rectificaciones, siempre atinadas -siempre justas- para la elaboración de este trabajo.

DEDICATORIA:

A todos mis familiares, que en cierta forma me acompañaron en el viaje de mi sueño y entendieron que con su sacrificio, al sobrellevar mi quehacer, me ayudaron a alcanzar el objetivo fijado: concluir los estudios de doctorado. Especialmente dedico este proyecto a:

El alma de mi padre.

Mi madre, la figura más importante de mi vida. Que Dios la bendiga.

Mis hermanos, que fueron siempre mis mejores educadores.

La compañera de mi vida y de mis sueños, mi querida esposa Asraa

Mis cuatro ángeles, mis hijos Mohamed, Yusuf, Sara y Muhanned.

Todos mis amigos, quienes compartieron mis sueños y deseos.

ÍNDICE

Introducción	4
Prólogo	16
Capítulo I. La mujer en la obra de Carmen Martín Gaité	24
I.1. Revisión biográfica de Carmen Martín Gaité: vida y obra	24
I.2. Los temas recurrentes en la obra de Carmen Martín Gaité	69
I.3. El discurso femenino de Carmen Martín Gaité	72
I.3.1. Breve acercamiento a la situación intelectual de la mujer en la sociedad	73
I.3.2. El concepto de la escritura femenina como género	91
I.3.3. La literatura femenina: sueño, aventura y realidad	117
I.4. La problemática de la mujer en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité	144
I.4.1. La palabra como arma eficaz para liberar a la mujer	157
I.5. El estilo literario de Carmen Martín Gaité: la simbología	174
I.5.1. El hilo, el tejido y la costura	175
I.5.2. La ventana	183
I.5.3. El espejo	190
I.5.4. Símbolos y comparación entre objetos	193
I.5.5. La unión entre sus obras	196
Capítulo II: El tono autobiográfico en la obra de Carmen Martín Gaité	199
II.1. La autobiografía: antecedentes y significados	202
II.2. El concepto de la escritura autobiográfica como género literario: definición, elementos y requisitos	207
II.3. Temas y recursos retóricos recurrentes en la autobiografía	216

II.4. La reflexión del “yo” en la obra literaria	221
II.5. La reflexión del “yo” en la obra de Carmen Martín Gaité	225
II.6. La búsqueda de la propia identidad a través de la escritura del yo	237
II.6.1. La escritura del cuerpo en la obra de Carmen Martín Gaité	258
II.6.2. El “yo” a través del espejo	266
II.6.3. El lenguaje como recurso autobiógrafo para la mujer	272
II.6.4. El autorretrato a través de la memoria: recuperar el pasado	285
II.6.5. Revelar la intimidad a través de la novela	302
II.6.6. La escritura del “yo” a través del diálogo: el interlocutor	308
II.6.7. Lo fantástico como modo para reconstruir el propio yo	333
II.6.8. La metáfora como recurso simbólico de la memoria	339
II.6.9. El escenario doméstico: otro recurso para recuperar el pasado	345
Capítulo III: Espectros de la intertextualidad en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité	352
III.1. Breve acercamiento al concepto de la intertextualidad	355
III.2. La intertextualidad y el concepto de la transformación	365
III.3. <i>El cuarto de atrás</i> : imaginación, fantasía, misterio, ambigüedad y mucho más	377
III.3.1. Planteamiento sinóptico de la novela	379
III.3.2. <i>El cuarto de atrás</i> : un rasgo distintivo en la trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité	383
III.4. Dimensiones de la intertextualidad en <i>El cuarto de atrás</i>	390

III.5. Los aspectos de intertextualidad en <i>El cuarto de atrás</i>	400
III.5.1. El género fantástico: realidad y ficción sin fronteras	403
III.5.1.1. La existencia del interlocutor como pretexto	431
III.5.1.2. El mundo de los objetos en <i>El cuarto de atrás</i>	458
III.5.2. El género histórico, social, político	482
III.5.3. El tema artístico, cultural	516
III.5.4. La influencia de otros escritores en <i>El cuarto de atrás</i>	529
III.5.5. Metaliteratura: referencia a sus propias obras anteriores	548
III.6. Puntos finales	555
Conclusiones	564
Bibliografía	574

INTRODUCCIÓN

La presente tesis gira en torno a la presencia de la figura de la mujer en el itinerario literario de Carmen Martín Gaité (1925-2000), la primera mujer a la que se le concedió el Premio Nacional de Literatura por *El cuarto de atrás* y que ha dejado grandes aportaciones en este iluminante proceso humano. Fue una de las mejores narradoras de la literatura española; una autora prolífica que escribió cuento, novela, poesía, teatro y ensayo. Por ello, su importante vitalidad no desapareció con su fallecimiento, en el año 2000; su literatura, sus ficciones y sus obsesiones siguen volando entre los pliegues de los libros.

Nuestra tesis tiene su epicentro en la obra de una de las escritoras hispánicas más polifacéticas que haya existido; es considerada como una de las grandes escritoras del siglo XX, debido a que su literatura no está sujeta a un solo ritmo o eje, sino que ha manejado tanto la prosa como la poesía con igual habilidad y hondura, siendo considerada novelista, ensayista, dramaturga y poeta. Aunque quizás deberíamos englobar sus novelas dentro de un término más genérico, el de "obra narrativa", ya que, como ella misma confiesa, es más narradora y cuentista que cualquier otra cosa; una observadora que mezcla la historia personal o social con la literatura al convertir la aburrida prosa de la vida en una magnífica creación extraída de una experiencia vital, como ella misma apunta:

“La literatura se introduce en nuestras vidas de una forma insensible y progresiva y que no sólo nos va conformando el pensamiento sino también prestándonos sus propios ojos, es decir, proporcionándonos patrones con arreglos a los cuales mirar lo que pasa, escuchar lo que nos cuentan, adornar nuestros sueños e interpretar los hechos de la propia novela vivida como tal”.¹

Este estudio tiene, como objetivo general, examinar algunos aspectos de la relación entre la mujer y la literatura, a partir del estudio más detallado del comportamiento retórico de la obra de Carmen Martín Gaité, teniendo presente su relación con la situación socio-histórica de la mujer en el mundo. En efecto, el estudio de la producción literaria de las mujeres tiene la particularidad de encabalgarse sobre varios dominios, cuya plataforma se desliza constantemente del terreno literario al de las ciencias sociales, de la historia de las actitudes y mentalidades a la cultura de la mujer, de allí al psicoanálisis y nuevamente a la literatura. Y por ahí viene nuestra intención de poner de manifiesto el proceso de la literatura femenina, para pasar a nuestro tema principal, la mujer en la obra de Carmen Martín Gaité.

De hecho, a través de su obra literaria, Carmen Martín Gaité pretende iluminar el camino para que el ser humano encuentre y entienda su sitio en él; además, la autora se ocupa de la problemática de la búsqueda de identidad femenina, a través del contexto social que forma gran parte de su producción literaria.

Nuestro modesto trabajo se divide en tres partes:

¹ Martín Gaité, Carmen, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 209.

Primera parte: *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*, donde pretendemos establecer un mayor acercamiento a nuestra magnífica escritora, que dejó grandes huellas en el vasto campo de la literatura hispánica.

Está dividida en varios apartados, mediante los que intentaremos demostrar que nuestra autora -a través de su extensa obra- representa la figura del ser humano; en particular la figura genuina de la mujer que busca, y ha encontrado, su forma de expresión como una manifestación vivificante y universal.

Empezamos el capítulo aportando una nota biográfica sobre la autora, mediante la que queremos revelar su destacado papel en el movimiento literario hispánico, e incluso universal; seguimos nuestra investigación pasando al proceso de creación literaria de la misma a través de los estadios en que se desarrolló su vida intelectual hasta la llegada de la madurez; analizamos las características de cada fase y el reflejo de esto en sus textos, dejando constancia de la principal preocupación que preside su obra: la mujer y su lucha por la libertad, tema que pone de manifiesto en sus trabajos.

Dentro de este mismo capítulo vamos a dar un somero repaso al proceso evolutivo de la mujer y los esfuerzos realizados a lo largo de muchos años para lograr una identidad -tanto propia como intelectual-, mediante la palabra como única y más eficaz arma. En este sentido, abordamos brevemente el tema del género literario, destacando sus

principales características y su proceso de desarrollo durante siglos, gracias a los esfuerzos de numerosas figuras femeninas. En el mismo esperamos poder expresar el papel fundamental de nuestra autora dentro de la tradición literaria hispánica en su conjunto; su forma renovadora de abordar el mundo de la mujer en la literatura. Investigamos distintas opiniones y críticas relativas al tema, desde el punto de vista de varias figuras literarias, y con ello destacamos las grandes huellas de Carmen Martín Gaité.

En el curso del análisis del tema abordamos varios aspectos al respecto, como la definición de género desde distintos puntos de vista, los objetivos y motivos, las características más destacadas de la literatura femenina; siempre sin olvidar las huellas de nuestra autora en este proceso. Por otra parte, pretendemos advertir, a lo largo de sus diferentes facetas literarias, un afán por reivindicar la posesión de género frente al mundo, y por reinventar un estar de la mujer de una forma más plena y más humana.

A través de nuestro estudio intentaremos dejar constancia de sus principales preocupaciones, a las que dedicó el quehacer literario; sobre todo, el deseo de libertad y de evasión mediante la creación literaria, que se convierte en refugio ante un mundo que no resulta, en absoluto, satisfactorio. En este capítulo vamos a subrayar la importancia de algunas constantes temáticas que aparecen en la producción literaria de la escritora, al abarcar la problemática de la mujer en la sociedad a

través del tema base que se desprende de ello: la carencia de identidad femenina y su existencia en la sociedad, al ser cercada y encerrada en su entorno, sufriendo y enfrentando la soledad, la marginalidad, la incomunicación con la sociedad e, incluso, con su ambiente familiar, el paso del tiempo, la rutina, la búsqueda de interlocutor, la carencia de alternativas para salir de su encierro y el deseo de libertad y evasión mediante la creación literaria.

En el mismo capítulo ahondamos en el análisis del estilo y los recursos más destacados que utiliza la autora para manifestar su rechazo, como un grito de denuncia a favor de la libertad de la mujer como ser humano y lograr su liberación intelectual, tales como: la imaginación, el mito cosmogónico como modelo ejemplar de la creación, donde la escritora pretende vincular el pasado con el presente para dejar al lector volando en la imaginación, la mezcla de lo real con lo imaginario, los sucesos históricos y las referencias simbólicas, la repetición para construir un nuevo comienzo, las perspectivas personales, su infancia, la simbología de los sueños, la fantasía, la metáfora ... etc.

Así mismo, intentaremos analizar la utilización, por parte de Carmen Martín Gaité, de múltiples aspectos de la fuerza de la palabra: las reiteraciones poéticas y rituales, las frases paralelas, contrastantes, anafóricas y la presencia de una cosmovisión privada. A continuación, analizaremos profundamente la obra, aportando distintas muestras con

el afán de encontrar nuevas pistas o elementos reveladores sobre este opúsculo. Nos trazamos como meta revisar algunos aspectos determinantes de la vida creativa de la autora salmantina, por lo que acudimos a momentos claves de su proceso y restituimos en ellos aquellos instantes que pudieron dejar huellas visibles.

Seguidamente, en el mismo capítulo, intentaremos destacar que la literatura, para Carmen Martín Gaité, tiene una función tanto social como humana y moral: salvar al individuo de la soledad y liberarlo de su monótono ambiente; debido a esto, para ella la palabra literaria es un símbolo que viene siempre asociado a la vida del ser humano.

En la segunda parte del trabajo, *El tono autobiográfico de Carmen Martín Gaité* -que, a nuestro juicio, es un rasgo fundamental en la literatura femenina- nos acercamos primero al tema de la escritura autobiográfica en general, para dar una breve idea sobre el concepto del término, sus antecedentes, su definición, sus motivaciones, sus principales recursos y temas; siempre desde el punto de vista de varios críticos y estudios concernientes al tema. En el siguiente apartado del mismo capítulo pasamos al eje principal: la reconstrucción del propio yo en la literatura y, dentro de ello, el empleo por parte de Carmen Martín Gaité de este marco literario para buscar su propio yo, que es, sin duda, el yo del ser humano femenino. Para satisfacer este tema, intentaremos abordar los distintos recursos que utiliza para alcanzar su fin, su propia identidad. Es decir, a través del lenguaje, la memoria para

recuperar el pasado, la revelación de lo íntimo, el diálogo con el otro, la búsqueda del interlocutor, el desdoblamiento a través del espejo, lo fantástico, la metáfora y el escenario doméstico; todo dentro de un panorama literario que desemboca en la búsqueda de la propia identidad del ser humano.

En la tercera parte de nuestro estudio, *Espectros de la intertextualidad en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité*, empezaremos primero con una breve exposición sobre el fenómeno de la intertextualidad, para ver y detectar el nivel intertextual en la obra de nuestra autora, precisamente en *El cuarto de atrás*, que elegimos como ejemplo práctico del mencionado fenómeno. Tanto para saber la importancia, como el motivo por el que la autora emplea este fenómeno literario, con total perfección técnica y estética.

En segundo lugar, pasamos a dar una idea sinóptica de la novela *El cuarto de atrás*, que representa, a nuestro juicio, un crisol de juegos narrativos de Carmen Martín Gaité.

En tercer lugar abordamos el tema de la intertextualidad en la novela, analizando los distintos géneros introducidos por Carmen Martín Gaité y destacando, de manera especial, el tema fantástico. La autora nos deja, al igual que al lector, en un estado de vacilación entre lo real y lo onírico, lo verdadero y lo inventado; todo dentro de un juego ingenioso que demuestra la habilidad creativa de la escritora. También enfocamos la luz sobre el interlocutor, inventado por la autora como

pretexto para enhebrar, tejer y revelarnos todo lo que está guardado en su desván, en su cuarto de atrás.

En este mismo apartado seguimos analizando el género histórico, social, político, memorial y documental; en ellos nuestra escritora emplea hábilmente todos los recursos técnicos y lingüísticos –desde la alegoría hasta el mito- para resumirnos la historia más importante de la sociedad española -la posguerra y el franquismo-, desde una perspectiva crítica mezclada con ironía, imaginación, memorias y recuerdos e, incluso, acontecimientos documentados y vividos por la propia autora, como testigo fiel de la época.

En el mismo contexto pasamos al género artístico y cultural, para lo que exponemos distintos y variados elementos culturales, así como artículos que la autora introdujo en la novela dentro del juego intertextual: coplas de la época, revistas, las novelas rosa, referencias cinematográficas, pistas teatrales, cuadros, pinturas...etc. Todo este conjunto de referencias son empleadas por la autora para conseguir su principal propósito: recordar, recuperar, revelar y criticar lo que vivía la sociedad española en aquella época del franquismo. Sobre todo el género femenino, bajo una propaganda política basada en los mitos morales, históricos e incluso religiosos; enfocada a la mujer, para convertirla en un ser abnegado y sumiso.

En este mismo apartado pasamos a otro tipo de intertextualidad que empleó la escritora en *El cuarto de atrás*: la influencia de otros

escritores, tanto nacionales como extranjeros, introduciendo en la novela numerosas referencias, ilusiones, ideas, versos, etc., tanto de manera explícita como implícita. Se encuentran en casi todas las páginas de la obra, desde antes del primer capítulo -la referencia a Lewis Carroll- hasta el final de la obra -la referencia a Todorov y su libro: *Introducción a la literatura fantástica*, al que la autora dedicó gran parte de la novela-. Esto nos refleja el amplio anhelo de Carmen Martín Gaité de convivencia con la literatura, incluso fuera de su ámbito nacional; a la vez demuestra su deseo, como lectora de los demás, de enriquecer su experimento creativo, incorporándolo a su ingeniosa literatura

También dedicamos un espacio, en este capítulo, a recordar y aludir a la metaliteratura que empleó la autora en la novela, con alusiones y referencias a algunas de sus propias obras anteriores, no de manera abstracta, sino dentro del contexto y del pensamiento del texto -en muchas ocasiones opera como autobiografía-. La escritora demostró que todas sus obras forman un libro, un quehacer creativo que facilita al lector estar muy cerca, si no inmerso en la lectura de sus obras. Por último, finalizamos el capítulo con varios puntos en los que resumimos la importancia y los motivos de la intertextualidad que utilizó Carmen Martín Gaité en su obra, como un recurso artístico de alta calidad creativa.

En nuestra modesta tesis doctoral investigamos, consultamos, analizamos varias ideas y fuentes acerca del tema desde el punto de vista crítico, con el fin de llegar a unas conclusiones con las que pretendemos añadir algunos aspectos nuevos. Con una bibliografía ordenada según la cronología y clasificada por temas en los demás casos, damos fin al estudio que presentamos y con el que pretendemos establecer un mayor acercamiento a esta destacada autora, abriendo, así lo esperamos, un camino más en el análisis del vasto campo de la literatura femenina.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me complace expresar mi más sincero y emocionado reconocimiento y agradecimiento al Dr. D. Tomás Albaladejo Mayordomo, por haberme concedido el honor de apadrinar la investigación, ofrecerme su supervisión, su magnífica orientación y por su continuo asesoramiento e incondicional apoyo, con los que he contado a lo largo de la realización de esta tesis. Me estimuló en numerosas ocasiones para recobrar la ilusión y el ánimo necesario de cara a concluir felizmente este esfuerzo gracias a sus sabios consejos y observaciones. A su exquisita e infinita paciencia, a su bondad, a su experiencia y a su indulgencia quiero rendir el merecido reconocimiento y apreciación.

Otra persona a la que quiero dar mis más sinceras y expresivas gracias es a la Dra. Dña. María del Carmen Ruiz de la Cierva, la codirectora de la tesis que ha sido una decidida y paciente colaboradora en todo lo que he necesitado de ella con paciencia y generosidad sin límites durante la elaboración de este trabajo.

También hago extensiva mi gratitud a los distinguidos miembros de este ilustre tribunal, así como a todos los profesores que me han honrado con sus justas observaciones durante las diversas fases de mi estudio, con especial consideración al director y a todo el personal del departamento de Lingüística general, Lenguas modernas, Lógica y Filosofía de la ciencia, Teoría de la literatura y Literatura Comparada, por patrocinar este ambicioso proyecto y proporcionar, de forma ilimitada, todos los recursos para finalizarlo.

Así mismo, deseo hacer constar mi enorme agradecimiento a tantos amigos como me han animado a seguir adelante, en particular, a mi querida amiga Dña. Paloma Cervera por la generosa, magnífica y valiosa ayuda que me prestó en la revisión y corrección de la tesis y por animarme y compartirme los momentos de inquietud y preocupación. Y a todos aquellos que, en mayor o menor medida, han hecho su aportación al proceso de la investigación. Y, por último, mi afecto y agradecimiento especial para todos aquellos amigos y compañeros que me han animado y ayudado hasta ver finalizado este trabajo.

Cariño, comprensión, paciencia y apoyo es lo que he encontrado en mi querida mujer que ha compartido conmigo los instantes de la vida y compartirme la ilusión por acabar este trabajo. Para ella ofrezco la gratitud y el reconocimiento que merece.

Al mismo tiempo, no puedo olvidarme de dar las gracias a todos mis familiares que, desde lejos, siempre me alentaron y apoyaron para estudiar y obtener el título de doctor; y a todos mis amigos, les manifiesto todo mi aprecio y respeto.

PRÓLOGO

Proclamo en voz alta la libertad de pensamiento y
muera el que no piense como yo.

Voltaire

De hecho, no es lujuria ni capricho lo que me cautiva del espacio femenino, ya que conocí aquel espacio tan amplio, manso, íntimo y afectuoso antes de saber el nombre de aquella voluptuosa pasión; me atrajo cuando todavía no tenía la suficiente conciencia para describirlo.

Ahora, mientras los días instan sus pasos y me empujan rápidamente, me encuentro contemplando una edad que pasa entre tres figuras femeninas: mi madre, mi mujer y mi hija, por lo que me siento deudor del espacio femenino. Este espacio que nos enseña a querer a los demás y dar a los demás, sin olvidarse de sí mismo; que nos da el alfabeto del cariño en su izquierda y el diccionario de la tolerancia en su derecha.

En dicho espacio -que amaba de niño y me cautiva más de mayor- me encuentro obligado, apasionado por intentar devolver una pequeña parte de la deuda contraída para con estas maravillosas mujeres, empleando la palabra a favor de su noble lucha para desenmascarar y condenar todo tipo de fealdad, falsedad y el

embrutecimiento que genera la injusticia, la violencia y la discriminación.

Y antes que nada, la amarga lucha de estas mujeres y su tan largo viaje del harem a la libertad. La transmisión de su bandera de las manos de una generación a otra, de manera silenciosa y decidida, siempre me emociona; y cada vez me sorprende más el hecho de cómo la mujer ha podido mantener su identidad como fuente fecunda de la belleza dentro de la represión, la supresión y la desigualdad arraigada en las leyes, la moral y las tradiciones sociales injustas.

Pero, entre el harem que todavía no ha cerrado sus salas y la libertad -que aparece y desaparece como un espejismo inaccesible, ambiguo y engañoso- el amor ha sido y sigue siendo el arma poderosa de la mujer y, al mismo tiempo, su punto débil; puesto que si se trata de amor sentimental, maternal o familiar, en muchas ocasiones la debilita y se apodera de ella misma. Pero la maravilla del espacio femenino se refleja cuando la mujer convierte la debilidad en fuerza; y siempre apuesta por el triunfo del amor, debido a su profunda confianza en que el amor es el centro del universo, la clorofila del renacimiento y la química mágica que entra en la combinación de todas las ecuaciones de la existencia. Ya que el amor, la libertad y el cariño han sido siempre el trino sagrado de la mujer, desde el tiempo de la cueva hasta el tiempo del espacio; a pesar de la crueldad del harem, la

fémica continúa otorgando generosamente el amor, desbordando el cariño y luchando por la libertad y por embellecer el rostro de la vida.

Obviamente, no se pueden conocer, admirar y apreciar los logros y esfuerzos legendarios de las mujeres sin profundizar y acercarse más a aquellas figuras que contribuyeron, antigua y actualmente, a enriquecer, sostener y fortalecer el espacio femenino. Porque durante siglos la mujer ha sido despojada de su calidad como persona, por la acentuación de sus aspectos negativos, para así apartarla de su condición humana; en vez de mirarla con igualdad, lejos de la represión y la injusticia.

De hecho, no se exagera cuando se dice que la mujer es la lámpara del universo, porque es cierto que lo es; y su papel, fuente permanente de iluminación como madre, esposa, amante, amiga y hermana, ya que la fémica es como el conocimiento: fuente de luz e iluminación. Sin embargo, no podemos olvidar que la mujer, en algunas partes del mundo, sigue siendo esclava dentro del régimen del harem, lo que demuestra que el camino todavía es largo, y las mujeres han de dar muchos pasos en la dura marcha entre el harem y la libertad. Asimismo, no hay que olvidar que la mentalidad reprimida, que ha hecho y criado el deformado comportamiento patriarcal, ha sido peligrosa tanto para el hombre como para la mujer, y ha sido un desprecio para la dignidad del ser humano de cualquier raza, sexo y color.

En este sentido, es digno subrayar que la mujer ya había pagado su deuda. Por tanto, es el turno del hombre para saber que el mundo no puede ser más seguro, más tolerante, más bello y más pacífico sin levantar aquellas espadas puestas sobre los cuellos de las mujeres, una vez por las tradiciones, otra por las creencias y la tercera por el honor. Dichos tiempos pasados son llamados, justamente, tiempos de la oscuridad; porque han impedido voluntariamente lo más bello y, al mismo tiempo, han permitido que el retraso apague las lámparas de la feminidad que iluminan el universo.

Obviamente, podemos decir que el espacio genuino femenino es el espacio cultural del seno, porque lo primero que llama la atención en las escrituras femeninas auténticas es la reflexión de la cultura del útero; es decir, como el útero, caracterizado por su profundidad y fertilidad, cubierto de misterios y enigmas difíciles de descodificarse en una sola lectura del texto de cualquier verdadero genio femenino. En este marco conviene mencionar las palabras de la escritora colombiana Helena Araujo sobre el texto escrito por mujeres:

“En los textos de mujeres observo que el discurso es desigual, oscilante, (...) En su ambigüedad, merece un desciframiento”.²

Con este carácter la escritura puede lograr su éxito, ya que cualquier buen texto pertenece a la verosimilitud; o mejor, en cada lectura se obtienen novedades y sus contenidos y reflexiones se

² Araujo, Helena, «Yo escribo, yo me escribo», en *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, julio-diciembre 1985, vol. L1, número especial dedicado a las escritoras de la América Hispánica, Instituto Internacional de literatura iberoamericana, págs. 457-460, la cita es de la página 457.

diferencian de una persona a otra, porque las sombras que rodean el texto verosímil le dan aromas y alientos variables. Y además de la profundidad, fertilidad y suavidad, se añade la tentación de ocuparse de sí misma en el sentido positivo y no egoísta, puesto que cualquier mujer escritora se preocupa por las tentaciones de su texto y lo trata como trata su propio cuerpo, o mejor dicho, lo somete a cirugías estéticas permanentes antes de sacarlo al mundo.

En el mismo sentido, podemos añadir otra característica: se trata de la inquietud, puesto que la fémica por naturaleza es intranquila; tiene más afición a interrogar que a contestar; el reino del axioma no le importa mucho; las respuestas preparadas no le tranquilizan ni le resuelven sus problemas; y lo que llamamos curiosidad femenina tal vez sea un estado entusiasta, que tiene fe en la aventura valiente y en el libre conocimiento, surgido de la inquietud genial y creativa. En este contexto, Pilar García Mouton manifiesta:

“La mujer, más que el hombre, utiliza un discurso poco afirmativo, sugerente e indirecto, lo cual llevaría a preguntarnos si no estamos ante un modelo femenino que busca la cooperación por parte del que escucha”.³

Por otro lado, el repliegue hacia dentro, la perfección de oír la profundidad y los susurros de sí mismo y acostumbrarse a convivir con la belleza del alma y el cuerpo, da al texto femenino su privilegio, su hondura y su fertilidad.

³ García Mouton, Pilar, *Cómo hablan las mujeres*, Madrid, Arco libros, 2000, pág. 75.

Finalmente, espero que podamos devolver una parte de la deuda al espacio femenino que gozamos. Este cariñoso y dulce espacio merece y exige a sus amantes que hagan un gran esfuerzo para quitar la máscara de la falsa conciencia que domina las sociedades y mantiene la represión de aquel ser humano: el más bello, fascinante, elevado y magnífico. Por ello, para mi humilde proyecto he decidido elegir una de las numerosas figuras del genio femenino, Carmen Martín Gaité; pretendo demostrar, dentro de lo que permite un trabajo limitado como este, una muy pequeña parte de la magnífica contribución creativa en el proceso literario, estético y humano en un muy difícil período, en el que la palabra puede costarle mucho, incluso la vida. Sin embargo, ella aceptó el reto, para añadir al patrimonio creativo humano algo muy importante y, a la vez, para demostrar que el ser humano, independientemente de su sexo, puede romper y vencer todo tipo de cadenas y obstáculos, a través de la voluntad y la determinación.

En los pliegues de nuestro estudio pretendemos destacar la "artesanía de la escritura" de Carmen Martín Gaité y su relación consuetudinaria con las letras; como una escritora inmersa en un mundo mitificado por la inspiración, concebida como un estado de placidez espiritual en cuyo transcurso se reciben los efectos de la iluminación, de tal manera que a partir de ella los libros se escriben solos. Y, al mismo tiempo, nos detenemos en poner de relieve una serie de cualidades indispensables para el acto de escribir y entre ellas son

especialmente apreciadas la vocación, los conocimientos y la entrega, a los que deberíamos añadir el amor y la perseverancia.

En este sentido, queremos subrayar que la inmersión de la escritora salmantina en el arte de escribir es ilimitada, porque la escritura para ella siempre es una forma de estar en el mundo. Su entrega a la literatura pasará como una de las más absorbentes y gozosas que se conocen. El fruto de una entrega de esta naturaleza ha sido copioso y se ha reflejado en novelas, relatos breves, ensayos de investigación, reflexiones sobre su oficio, versos, conferencias, artículos; manifestaciones diversas que coinciden en un ansia de expresar por escrito un mundo interior que se desborda y llega a los demás.

Tales dotes adornan la dedicación de Carmen Martín Gaité a la escritura. Así, la encontramos metida plenamente en el proceso que se inicia con las ideas o las sensaciones, hasta dar por bueno el texto que deposita en manos de los lectores.

El amor a la obra bien hecha, que Carmen Martín Gaité practica, nunca fue por beneficios económicos, ya que lo que a ella le gusta es escribir, no glosar lo que ha redactado, ni explicar lo que por sí mismo se hace comprensible. La autora salmantina siempre vela por el empeño de volver a su fructífera soledad, o al coloquio enriquecedor con los personajes, de los que se va nutriendo su obra narrativa.

En este sentido, podemos notar que la principal preocupación de Carmen Martín Gaité ha sido siempre escribir-inventar y no perder la capacidad de reinventarse para satisfacer a sus lectores, tal como manifiesta ella misma en una entrevista:

“Otras cosas he perdido en la vida, pero no la capacidad de enfrentarme a una nueva historia, de inventar algo dejándome llevar por el ritmo de la propia historia, que tiene su ritmo, desde luego. Son cuarenta años, con la misma ilusión de hace cuarenta años. A mí lo que me gusta es escribir. No manejo el tema hasta que lo tengo bien cogido. Con mis notas, mis apuntes, y mi memoria compongo ese tema. Ya sabes cómo aludo en mis textos a coser, a los hilos, a ese quitar y poner las cosas, a componerlas... No contarle todo de golpe, eso es lo esencial para mantener el interés del lector”; “He vivido los cuarenta años con la suerte de poder hacer lo que me gusta, escribir, y con la suerte de que lo que escribo les gusta a mis lectores, y alienta a los críticos. Lo veo como un milagro.”⁴

En este modesto trabajo intentaremos revelar el gran esfuerzo realizado por las mujeres durante siglos, en particular nuestra autora, para demostrar que el quehacer y la creación literaria no habrían podido tener el mismo valor humano sin la larga lucha y el sacrificio del ser humano femenino.

⁴Martinell, Emma, «Entrevista con Carmen Martín Gaité» en *Espéculo*, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 1998. http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/entr_cmh.htm. (último acceso el 10 de febrero de 2011).

CAPÍTULO I. LA MUJER EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE

I.1. Revisión biográfica de Carmen Martín Gaité: vida y obra.

“Sólo de la afición puede nacer el aprendizaje”

Carmen Martín Gaité

«Morir aprendiendo» *Diario 16*, 18 de abril de 1977

En este apartado pretendemos acercarnos, a través de una breve revisión, a la vida y obra de Carmen Martín Gaité, que fue una de las figuras más importantes de las letras hispánicas, cuyo éxito era reconocido tanto por la crítica como por el público. Recibió premios de la talla del Nadal, el Nacional de Literatura, el Nacional de las Letras, o el Anagrama de Ensayo.

De hecho, una característica a lo largo de la producción de nuestra autora es la firme presencia de referencias autobiográficas que nos facilitan el acceso a su biografía y a algunos de los acontecimientos que acompañan su existencia. Según María de los Ángeles Lluch Villalba, la propia Carmen es consciente de la presencia de su vida y su entorno en su obra.⁵ En este mismo sentido, Juan Fernández Senís apunta que la escritora salmantina nos da datos sobre su periplo vital en sus obras que derivan hacia regiones muy cercanas a la

⁵ Lluch Villalba, María Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité: temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Pamplona, Eunsá, 2000, pág. 27.

autobiografía, sobre todo en su libro, *Esperando el porvenir* (1994).⁶ Así, Carmen Martín Gaité utiliza su primera persona para hablar sobre la literatura y las personas de su entorno, por lo tanto, nos facilita la búsqueda hacia su propia vida. En este mismo contexto, Carmen Alemany Bay subraya:

“Esta escritora, siempre atrayente por su incesante actividad, no nos dificulta tanto el camino de búsqueda hacia su personalidad porque, aparte de los múltiples bosquejos que se han publicado en los libros sobre literatura de posguerra, sus novelas y ensayos presentan, línea a línea, el verdadero ser y sentir de Carmen Martín Gaité. A través de sus escritos encontramos siempre la huella personal de la autora; y es que a Carmen Martín Gaité le gusta contarse”.⁷

Nace el 8 de diciembre de 1925 en la casa de la Plaza de los Bandos, Salamanca, donde se habían mudado sus padres cuando su madre estaba embarazada. La hermana mayor de la escritora, Ana María, había nacido en febrero de 1924. Su padre es José Martín, santanderino y madrileño de acogida, un notario aficionado a la lectura que tenía gran biblioteca en casa y su madre es María Gaité, natural de Orense.⁸ Será en esta ciudad donde Carmen y su hermana Ana María recibirán formación de manos de profesores particulares porque su

⁶ Senís Fernández, Juan, “Márgenes de la autobiografía en la obra de Carmen Martín Gaité”, en Fernández, Celia y Hermosilla, María Ángeles (eds.), *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor. 2004, págs. 223-232, la cita es de las págs. 225-226.

⁷ Alemany Bay, Carmen, *La Novelística de Carmen Martín Gaité. Aproximación crítica*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1990, pág. 17.

⁸ Laguna, Isabel, “Una rebelde poco agresiva”, *El norte de Castilla*, Cultura y Espectáculos, 24 jul., 2000, pág. 40.

padre era:

“Poco amigo de la educación impartida por frailes y monjas, y en Salamanca (ciudad de costumbres rígidas y de muchos prejuicios) colegios no religiosos y de cierta calidad no había prácticamente ninguno”.⁹

Así, ni Ana María ni Carmen asistieron al colegio en la primera infancia; sus padres, de talante liberal, no estaban de acuerdo con el tipo de educación rígida impartida en los colegios de frailes y monjas de la ciudad salmantina y era difícil encontrar en Salamanca colegios no religiosos de calidad. Por ello las dos hermanas recibieron sus primeras lecciones de profesores particulares.

Ciertamente, Carmen Martín Gaité ha sido afortunada, ya que algunas circunstancias y coincidencias le facilitaron su carrera profesional en una época en la que las mujeres no tenían la misma suerte que los hombres. En primer lugar, tener padres liberales y con talento, por lo que pudo conseguir un destacado nivel de educación en una época donde era muy difícil que una familia empujara y animara a sus hijas hacia el campo educativo y cultural. En segundo lugar, la inclinación de su madre por educarla para un destino diferente del habitual en las mujeres del país en aquellos tiempos y esto, seguramente, se debe a la experiencia personal de la madre, que no tuvo la oportunidad de cambiar su vida y pretendió elegir algo diferente

⁹Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada (Artículos, prólogos y discursos)*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 11.

para su hija, tal como nos comenta Carmen Martín Gaité en su novela

El cuarto de atrás:

“Mi madre no era casamentera, ni me enseñó tampoco nunca a coser ni a guisar, aunque yo la miraba con mucha curiosidad cuando la veía a ella hacerlo, y creo que, de verla, aprendí; en cambio, siempre me alentó en mis estudios, y cuando, después de la guerra, venían mis amigos a casa en época de exámenes, nos entraba la merienda y nos miraba con envidia. «Hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que una tonta» le contestó un día a una señora que había dicho de mí, moviendo la cabeza con reprobación: «Mujer que sabe latín no puede tener buen fin», y la miré con un agradecimiento eterno. Por aquel tiempo, ya tenía yo el criterio suficiente para entender que el «mal fin» contra el que ponía en guardia aquel refrán aludía a la negra amenaza de quedarse soltera, implícita en todos los quehaceres, enseñanzas y prédicas de la Sección Femenina.”¹⁰

En este sentido, la propia Carmen Martín Gaité afirma que todo lo bueno que le ha pasado en su vida se debe a sus padres, por su calidad humana excepcional:

“Según dicen los nigromantes: esto de nacer a mediodía y con sol parece presagio de buena fortuna; pero en mi caso, y sin ánimo de quitarle méritos al sol, creo que todo lo bueno que me ha pasado en este mundo (y lo que, siendo menos bueno, haya sabido aceptar o convertir en mejor) se debe al amor a la vida y la confianza que desde la infancia me inculcaron mis padres, ambos de una calidad humana excepcional”.¹¹

¹⁰ Martín Gaité, Carmen *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978, pág. 93.

¹¹ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 11.

Por otra parte, conviene destacar que Galicia también deja grandes huellas en el carácter personal de Carmen Martín Gaité, puesto que este ambiente aporta a su personalidad:

“La flexibilidad, la adaptabilidad. Ese doblarse, pero sin partirse. Soy, como se dice por allí, muy mía. Mi sociabilidad tiene siempre una parte íntima inabordable. Como, por otra parte, soy de Salamanca, de padre castellano, de Valladolid, eso también conforma mi carácter”.¹²

En este mismo sentido, su hermana Ana María Martín Gaité, en una entrevista realizada por Soriano, nos deja clara la importancia que Galicia deja en la escritora y, por lo tanto, la influencia gallega de su madre en ella:

“De mi madre, que era una mujer muy inteligente y con una ternura infinita, también puedo decir que no la conocí del todo. Se guardaba sus adentros, como mi hermana. Influyó muchísimo en Carmen, mientras que yo soy más parecida a mi padre, más castellana. Ellas eran gallegas; tenían un hilo que, aun sin hablar, sabían de qué iban una y otra. Ellas dos sí que sabían de sus adentros, aunque no se lo dijeran. Por eso, Carmen en todos sus relatos habla como si fuera mi madre. Es que es ella”.¹³

Conviene recordar que desde su primera niñez, Carmen Martín Gaité tenía una extraordinaria inclinación hacia la cultura, o mejor dicho, hacia la lectura de los periódicos y hacia cualquier papel impreso relacionado con la literatura. Desde entonces empezó a buscar y a

¹² Villán, Javier, «Carmen Martín Gaité. Habitando el tiempo», en *La Estafeta Literaria*, 1 de octubre de 1974, 549, págs. 21-23, la cita es de la página 22.

¹³ Soriano, Juan Carlos, «Ana María Martín Gaité: nadie, ni siquiera yo, conoció del todo a Carmiña», en *Turia Revista Cultural*, 83, 2007, pág. 278.

reservarse un sitio en el mundo literario, gozando del apoyo de sus padres. Ella misma nos comenta sus primeras actividades:

“Reconozco algunos papeles de los que guardaba en el baúl de hojalata, fragmentos de mis primeros diarios, poemas y unas cartitas que nos mandábamos de pupitre a pupitre una amiga del instituto y yo, la primera amiga íntima que tuve. Se les nota la vejez en la marca de los dobleces, aunque aparecen estirados y pegados sobre cartulina, formando una especie de collage”.¹⁴

Sin duda alguna, el talento literario de Carmen Martín Gaité surgió desde su niñez temprana, cuando inicia su aventura poética. Si bien sus primeros escritos son como juegos infantiles, guardan el valor de ser augures de su carrera, que dará frutos muy valiosos. Ella misma alude a dicha temprana aventura, ya que la propia autora señala que durante los veranos de la familia en el pueblo de San Lorenzo de Piñor escribió sus primeros versos.¹⁵ En este mismo contexto, la propia Carmen Martín Gaité nos comenta sus tempranas habilidades intelectuales, por las que puede retener las poesías y las canciones:

“En relación con el auge de una timba recién importada, que se llamaba el estraperlo; mis padres se rieron a carcajadas con aquel acertijo, y yo, que tenía muy buena memoria para retener las poesías y las canciones, me lo aprendí en seguida y lo recitaba de carretilla ante la complacencia general”.¹⁶

Antes de la Guerra Civil había pensado marcharse a Madrid con

¹⁴ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 57.

¹⁵ Brown, Joan Lipman, *Martín Gaité's Short Stories, 1953-1974*, Nebraska, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1987, pág. 195.

¹⁶ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., págs. 130-131.

su hermana Ana María, a casa de su abuela Carmen, para cursar el bachillerato en el Instituto Escuela de Madrid, como había hecho su hermana poco antes. El proyecto era que Carmen se uniera a ella dos años después, pero la guerra cambió los planes, frustrándolos al estallar en 1936. La propia escritora recuerda la época de la guerra civil en Salamanca, sobre todo debido a las ideas liberales de su padre:

“Toda la guerra la pasamos en Salamanca, con bastante miedo, debido a las ideas liberales de mi padre y de todos sus amigos, muchos de los cuales –entre ellos Miguel de Unamuno– sufrieron persecución o cárcel por parte de Franco, que tenía en Salamanca su Cuartel General”.¹⁷

Ante esta situación, tuvo que cursar el bachillerato en el Instituto Femenino de Salamanca. Allí estableció sus primeras amistades verdaderas y comenzó a escribir, por lo tanto, esta ciudad se mantuvo en la memoria de la escritora como un elemento unido a la literatura, como leemos en su prólogo al libro de Remedios Casamar Pérez:

“Salamanca en mi recuerdo está unida indefectiblemente a la literatura. No sólo porque en esa ciudad, donde me cabe la honra de haber nacido, aprendí a leer y a manejar el excelente castellano que en mi tierra es primor espontáneo tanto de campesinos y menestrales como de doctores, sino también porque ella, la ciudad misma, fue tema de mis primeras composiciones literarias”.¹⁸

Asimismo, Carmen Martín Gaité se beneficiaba de figuras tan importantes como Rafael Lapesa o Salvador Fernández Ramírez, sus

¹⁷ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 15.

¹⁸ Casamar Pérez, Remedios, *Memorias de una niña. Historias de la guerra*, Málaga, Proyecto Sur, 1993, pág. 11.

profesores del Instituto, quienes sembraron piezas fundamentales en el desarrollo de su vocación literaria y dejaron importantes huellas en el proceso literario de la escritora, tal como ella misma comenta:

“Creo que a estos dos excelentes profesores les debo mi definitiva vocación por la literatura y el esmero con que me entregaba a los ejercicios de redacción, por el placer de hallar su beneplácito. De todas maneras, tanto mi padre como mi madre también me fomentaban con decidido entusiasmo estas aficiones.”¹⁹

El ambiente provinciano de la época del Instituto se refleja en su primera novela, *Entre visillos* (1958).²⁰ En una primera redacción se titulaba *Cárcel de visillos*, según declara la autora: la ciudad se convierte en prisión para sus protagonistas, que contemplan una vida libre. Asimismo, el ambiente de la guerra dejó amargas impresiones en su conciencia por el miedo y la inquietud que produjo en su familia debido a las ideas liberales de su padre.²¹

La autora salmantina pertenece al grupo de aquellos narradores del medio siglo que su infancia coincidió con la etapa de la guerra y trataron de captar en sus textos las consecuencias del desastre o su visión personal. En este grupo se encuentran, entre otros, Medardo Fraile, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos y Rafael Sánchez Ferlosio. La propia Carmen Martín Gaité nos da idea sobre la identificación de los niños de la guerra:

¹⁹ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 16.

²⁰ La novela habla de la aburrida vida en una ciudad de provincias llena de rutina, conservadurismo e hipocresía.

²¹ Martín Gaité, Carmen, *Pido la palabra*, op. cit., pág. 400.

“Los niños de la guerra [...] aquellos a quienes nuestros padres, cuando bajábamos a jugar a la calle, nos encarecían con el rostro serio para que no habláramos de esto o de lo otro, volvemos siempre los ojos como a un libro incomprensible a aquel tiempo esencial orlado de fuego y enigma donde se cocieron nuestras primeras perplejidades infantiles y nos hemos pasado la vida echando de menos que alguien nos contara ese cuento bien contado”.²²

Sin duda alguna, para la familia Martín la Guerra Civil supuso una época de especial tensión, debido a las ideas liberales de los padres de la escritora y de los amigos de estos. Un tío materno de la autora fue fusilado en 1936 por creencias políticas. La autora señala el clima de aquellos años, reflejando el aspecto biográfico en sus obras, tal como hemos señalado anteriormente y vemos en el siguiente fragmento:

“Podría decirle que la felicidad en los años de la guerra y posguerra era inconcebible, que vivíamos rodeados de ignorancia y represión, hablarle de aquellos deficientes libros de texto que bloquearon nuestra enseñanza, de los amigos de mis padres que morían fusilados o se exiliaban, de Unamuno, de la censura militar, superponer la amargura de mis opiniones actuales a las otras sensaciones que esta noche estoy recuperando, como un olor inesperado que irrumpiera en oleadas.”²³

En este mismo sentido, Carmen Martín Gaité recuerda el sufrimiento y la amargura de la Guerra Civil, nos describe este clima que era, desde su punto de vista, como “una especie de sordina”.²⁴

²² Martín Gaité, Carmen, «Juan Benet y la guerra civil», *Diario 16*, 20-12-1976. También en, Teruel, José, *Tirando del Hilo*, Siruela, 2006, pág. 65

²³ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 69.

²⁴ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Anagrama, 3ª ed., 2000, pág. 167.

Nuestra autora salmantina comienza sus estudios de Filología Románica en la Universidad de Salamanca en plena posguerra, en el período de 1943 a 1948. El primer día de clase era un diecinueve de octubre de 1943. Allí lleva a cabo sus primeras publicaciones.²⁵

En el primer curso conoció a Ignacio Aldecoa y Agustín García Calvo y, entre otros profesores, a Francisco Maldonado, Antonio Tovar, Manuel García Calvo y Alonso Zamora Vicente (quien dirigirá su tesis doctoral, presentada en 1972). Así que, para Carmen Martín Gaité, como para sus compañeros:

“La universidad representaba entonces, en mayor o menor medida, un refugio sagrado y estábamos en ella armoniosamente recogidos, como en un cenáculo que nos hermanaba”.²⁶

En el palacio de Anaya -en la Facultad de Letras- pasaba a diario delante de un busto de Miguel de Unamuno, amigo de su padre a quien había visto en casa de pequeña. En aquel período de estudios participó como actriz en el teatro universitario Juan del Encina, bajo la dirección del profesor César Real.²⁷

Así, la llegada a la Universidad supuso para la escritora la primera oportunidad de relacionarse amistosamente con chicos y, entre

²⁵ Romero López, Dolores, «Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaité en la revista *Trabajos y Días* (Salamanca, 1946-1951)», *Signa*, II, 2002, págs. 239-256.

²⁶ Martín Gaité, Carmen, «Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa», en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 37.

²⁷ Martinell, Emma, «Carmen Martín Gaité en busca del interlocutor italiano», en Martinell, Emma (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, 1997, pág. 69.

ellos, empezó una profunda amistad con uno que tendría especial influencia en su vida y en su trayectoria literaria: Ignacio Aldecoa. A ambos les unía una gran afición por la literatura y, en lugar de tratar sobre los acontecimientos políticos del momento, su primera conversación versó acerca de otro asunto, según lo que la propia Carmen nos expresa:

“De todas maneras, éramos un grupo reducido los que aquel curso 43-44 empezamos Comunes, no pasaríamos de doce entre chicos y chicas. Y allí estaba Ignacio Aldecoa Isasi, que venía de Vitoria, y con el que enseguida trabé conversación ese 19 de octubre, festividad de San Pedro de Alcántara. Una semana antes Italia había declarado la guerra a Alemania. Pero yo con Ignacio no hablé de eso, sino de Yolanda, la hija del Corsario Negro, porque los dos leíamos febrilmente a Salgari. Fue nuestra primera afinidad, y algunos trozos del libro nos los sabíamos de memoria.”²⁸

Conviene señalar que Carmen Martín Gaité, durante sus años universitarios, realiza algunas actividades literarias y culturales: colaboró en la revista de la facultad *Trabajos y días*, en la que publicó sus primeros poemas, y actuó en el grupo de teatro de la Universidad. Al principio consideró que el teatro representaba su vocación definitiva; sin embargo, los prejuicios sociales que en aquel momento recaían sobre esta profesión la alejaron, como ella misma confiesa:

“Hice teatro universitario, bajo la dirección del profesor de literatura don César Real de la Riva. Representamos por ejemplo, en cursos sucesivos, varios entremeses de Cervantes y una obra de Shakespeare,

²⁸ Martín Gaité, Carmen, *Esperando el porvenir*, Madrid, Siruela, 1994, pág. 21.

El mercader de Venecia. El teatro me apasionaba casi tanto como la literatura y la tentación de llegar a ser actriz profesional se me insinuó en varias ocasiones, pero el ambiente de aquellos años y mi condición de jovencita burguesa no eran demasiado propicios para aquel sueño, que descarté sin pena porque, además, la literatura me tiraba más que nada.”²⁹

Por otro lado, dotada con el talento del padre y siguiendo su consejo, leyó ávidamente las novelas de los escritores del 98, así como las de un escritor portugués por el que sentía auténtica admiración: Eça de Queiroz. Ella misma habla de la importante labor formativa que realizaron sus padres, animándola a leer y fomentando sus incipientes dotes narrativas, y nos informa sobre las lecturas que llevó a cabo en la casa familiar:

“Leí muchas obras clásicas, tanto de teatro como de poesía y prosa, y devoré con especial fruición casi todas las novelas de la generación del 98 que mi padre tenía en su biblioteca. Y las de un escritor portugués poco conocido, pero que a mí me apasiona: Eça de Queiroz.”³⁰

Así mismo, la escritora salmantina no oculta la influencia fundamental de su padre en su formación como lectora y escritora. Él la puso en contacto con los clásicos y con elevadas figuras literarias como Galdós, *Clarín* y Baroja.³¹ En cuanto a su anhelo por la lectura de

²⁹ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág.16.

³⁰ *Ibíd.*, pág. 17

³¹ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pág. 45.

famosos escritores extranjeros, la propia Carmen Martín Gaité lo atribuye a Ignacio Aldecoa y sus amigos:

“De la misma manera que a mi padre y no a la Universidad debo yo la lectura de Galdós, Clarín y Baroja, a Ignacio y sus amigos les fui debiendo en años sucesivos el conocimiento de Truman Capote, Kafka, Steinbeck, Dos Passos, Sartre, Pavese, Hemingway, Melville, Conrad, Svevo y Camus”.³²

En efecto, Carmen Martín Gaité no solo tiene el talento y el ánimo, sino la habilidad de leer a otros y reflexionar rápidamente; al mismo tiempo, aprovechó cualquier oportunidad para desarrollar su carrera literaria. Por ello, en el año 1946 aceptó una beca de la Universidad de Verano de Coimbra y viajó sola a Portugal, donde también visitó Oporto y Lisboa; era su primera salida al extranjero.

El año 1948, en el que se licenció en Filología Románica, fue uno de los momentos fundamentales de su existencia. Ese mismo año disfrutó de una beca en la Universidad de verano de Cannes, donde se familiarizó con la literatura francesa y pudo leer a muchos escritores franceses. Además:

“Fueron unas vacaciones inolvidables. Entré en contacto, durante aquellos cursos, con muchos autores franceses que no había leído, Sartre, Camus, Saint-Exupéry, Gide, Proust, etc., perfeccioné mucho mi francés y, sobre todo, conocí por primera vez, a mis veintidós años, el

³² Martín Gaité, Carmen, “Un aviso: Ha muerto Ignacio Aldecoa”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., págs. 45-46.

sabor auténtico de la libertad”.³³

Carmen Martín Gaité tiene otra afición: se trata de su entusiasmo hacia la cultura, hacia la lectura literaria; seguramente encuentra remedio en los libros más que en la medicina. En este sentido, Óscar Barrero Pérez subraya que los años cuarenta son, para la literatura española, una época de reconstrucción después de la devastación causada en todos los sectores por la guerra civil; por lo tanto, el panorama, a juicio de Barrero, está dominado por:

“Un conformismo muy a tono con la idea general de normalización”.³⁴

Por tanto, después de vivir el sabor de la libertad en su segundo viaje al extranjero, decidió abandonar Salamanca. A la vuelta de Cannes, en noviembre del año 1949, despidió el hogar familiar para irse a vivir a Madrid, con el objetivo de trabajar y realizar el doctorado.

De hecho, ni siquiera el sufrimiento de la enfermedad podía obstaculizar o reducir el ánimo de Carmen Martín Gaité en su proceso creativo, tal como manifiesta ella misma en una entrevista en el número 8 de *Espéculo* del año 1998:

“Otras cosas he perdido en la vida, pero no la capacidad de enfrentarme a una nueva historia, de inventar algo dejándome llevar por el ritmo de la propia historia, que tiene su ritmo, desde luego”.³⁵

³³ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág.17.

³⁴ Barrero Pérez, Oscar, *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo, 1992, pág. 46.

En mayo de 1949 contrajo el tifus, permaneciendo cuarenta días en cama, delirando y a punto de morir. De esa desgracia nació *El libro de la fiebre* del que, tras el juicio negativo del entonces su amigo y más tarde su esposo, Rafael Sánchez Ferlosio, no se publicaron más que unos fragmentos en *La hora*, mientras que el resto del texto permanecido inédito:

“Aquel verano, después de sanar, empecé a escribir un libro que se titulaba *El libro de la fiebre*, en plan poético y surrealista, trataba de rescatar imágenes fugaces de mis delirios. Estaba muy entusiasmada y me parecía muy bonito, pero Rafael Sánchez Ferlosio, a quien se lo enseñé pocos meses después, cuando lo volví a ver en Madrid, me dijo que no valía nada, que resultaba vago y caótico, así que sólo llegué a publicar unos fragmentos en *La hora*, me parece”.³⁶

En este libro, Carmen Martín Gaité relata la historia de la enfermedad que fue, en palabras de la propia autora, motivo de inspiración para *El libro de fiebre*; un texto donde, en plan poético y surrealista, trataba de rescatar las imágenes fugaces de las quimeras sufridas durante una cuarentena de fiebres altísimas. Sin embargo, a pesar de haber sido repudiado, este texto se mantuvo vivo en el taller de la escritora, hasta que el manuscrito inédito fue transcrito y publicado íntegramente por Ediciones Cátedra, el año 2007:

³⁵ Martinell, Emma, Entrevista con Carmen Martín Gaité 1998 en *Espéculo*, loc. cit.

³⁶ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., págs. 17-19.

“Empiécese a escribir este libro en el huerto de Fray Luis de León (La Flecha, provincia de Salamanca) a 29 de junio del año del Señor de 1949”.³⁷

En el verano del año 1949 se trasladó a Madrid con el firme propósito de realizar la tesis doctoral, allí coincidió con Ignacio Aldecoa, que la puso en contacto con un grupo de escritores que colaboraban en diferentes revistas literarias. Por la influencia de aquel grupo y por el desacuerdo que su director de tesis mostraba hacia su trabajo, Carmen Martín Gaité abandonó sus proyectos iniciales y se integró plenamente dentro de este grupo literario, pese a que en un primer momento realizó los cursos de doctorado en la Universidad de Madrid, donde se doctoró con la tesis titulada *Usos amoroso del XVIII en España*. Durante el período en que frecuentaba la Universidad, trabajó por la tarde haciendo fichas para un diccionario de la Real Academia, con el fin de conseguir dinero para mantenerse.

De noviembre de 1948 a la primavera de 1949, Carmen Martín Gaité vive sola en Madrid. Su reencuentro con su amigo Ignacio Aldecoa le facilitó incorporarse a su círculo literario, en el que conoció a escritores como Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Juan Benet, Josefina Rodríguez y Rafael Sánchez Ferlosio, que se convertirá en su marido durante un breve período de tiempo. Junto con estos y otros jóvenes, reunidos en torno a la *Revista Española*,

³⁷Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, edición e introducción de María Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 89.

formará la conocida Generación del 55, Generación del medio siglo, o Generación de la Posguerra, cuyos rasgos característicos, según José García López figurarán una visión deliberadamente objetiva de la vida española de aquellos días cuando la novela de esta etapa pondrá todo su empeño en quedar reducida a un simple testimonio de la realidad.³⁸ Carmen Martín Gaité atribuye un gran papel en su carrera literaria a esta *Revista Española*, “fundada en 1953 por don Antonio Rodríguez Moñino y dirigida por Alfonso Sastre, Rafael Sánchez Ferlosio e Ignacio Aldecoa”.³⁹ Asimismo, nuestra autora afirma la existencia de este conjunto de escritores:

“En la década de los cincuenta empiezan a darse a conocer tímidamente en España los nombres de una serie de prosistas jóvenes, a cuyo grupo, etiquetado hoy en los manuales de literatura como «la generación del medio siglo», pertenezco yo.”⁴⁰

Por su parte, Eduardo Mateo Gambarte subraya que lo que comparten todos estos escritores es “una actitud cívica de antifranquismo”.⁴¹ Así, la escritora acudía en Madrid a los puntos de reunión en los que se estrechaban los vínculos de los miembros de esta

³⁸ García López, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-Vives, Decimo cuarta edición, 1969, págs. 667-668.

³⁹ Martinell, Emma, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, op. cit., pág. 70.

⁴⁰ Martín Gaité, Carmen, «Una generación de postguerra», *Diario 16. Culturas*, 21 de abril de 1990, en Teruel, José, *Tirando del Hilo*, op. cit., pág. 432.

⁴¹ Mateo Gambarte, Eduardo, *El Concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996, págs. 207-208.

generación. La propia autora nos cuenta sobre dichos encuentros en el siguiente fragmento:

“Había uno que frecuentábamos mucho, Casa Pepe, en Conde de Xiquena, donde hoy está Gades, su especialidad era la gallina en pepitoria. El fútbol era el vicio de los jóvenes, y se necesitaba pulso y destreza. Yo era una catástrofe jugando al fútbol. “No le pegas una patada a un bote en ese asunto. Te vas a tener que dedicar a escribir”. – me solía decir Jesús Fernández Santos-. Tanto él como Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Mayra O’Wisiedo, Rafael Sánchez Ferlosio, Carlos José Costas, Manolo Mampaso, José María de Quinto, Carlos Edmundo de Ory y muchos más eran Jóvenes a quienes había ido conociendo por conducto de Aldecoa. (...) En la pensión Garde se habían venido a juntar Ory, Aldecoa, Rafael Santos Torroela, Ángel Grespo, el pintor Pedro Bueno, Juan Arboleya y una variada fauna estudiantil digna de la Casa de la Troya. (...) En la calle de la libertad existía otro centro de acogida y reunión, la tintorería de Doña Lola, una mujer encantadora, inteligente y maternal que tan pronto nos daba de merendar como nos prestaba algún dinero, como recogía nuestros recados y confidencias”.⁴²

Otros lugares de encuentro, habituales para los miembros de esta generación, eran el Café Comercial, el Varela, el Lyón o el Gijón. Pronto los vínculos entre estos amigos escritores se fueron estrechando y, así, Carmen Martín Gaité se hizo novia de Rafael Sánchez Ferlosio, perteneciente a este grupo, también escritor y miembro fundador de la Falange Española, con el que se casó en 1953. Ese mismo año escribió su primer cuento, *Un día de libertad*:

“El 14 de octubre de 1953, me casé con Rafael Sánchez Ferlosio, que había terminado su servicio militar, pero no la carrera. Acababa de

⁴² Martín Gaité, Carmen, *Esperando el porvenir*, op, cit., págs. 26, 30, y 32.

fundar con Sastre y Aldecoa la *Revista española*, que económicamente fue un desastre pero que ahora es muy buscada por los estudiosos porque allí colaboramos todos los prosistas de la llamada «generación de los años cincuenta». Los consejos de Rafael y de Aldecoa me habían servido para abandonar el tono lírico de mis primeras composiciones y para ser más rigurosa y exigente en mi prosa.⁴³

En este sentido, la propia Carmen Martín Gaité, comentando sobre los días que pasó en ese grupo, nos dice que su único poder era el de la palabra y el de la imaginación y, al mismo tiempo, continuar observando todo lo que pasaba en torno:

“Me pregunto a veces cómo pasaba el tiempo, cómo se esfumaron aquellos días de finales de los años cuarenta en que fui dejando abandonada mi ya vacilante vocación universitaria al calor de la compañía de aquellos amigos, arropada por aquel grupo de malos estudiantes pero buenos escritores, al que acabé perteneciendo por entero. Si me pidieran un resumen de esa etapa, que alguien podría considerar como tiempo perdido, destacaría, junto a la indolencia, la falta de ambición, el escaso o nulo afán de trepar o de poner zancadillas a nadie. Josefina Rodríguez, la futura mujer de Aldecoa, ha comentado conmigo hace poco un detalle bastante significativo. Ninguno de nuestros amigos de esa época ha alcanzado prebendas ni cargos políticos. Su poder estaba en el poder de la palabra y de la imaginación. Pero, además, mirábamos sin perder ripio todo lo que había en torno, gastábamos muchísima suela y no teníamos un duro (...). Las tertulias podían convertirse en el cuento de nunca acabar porque no había televisión.”⁴⁴

⁴³ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 22.

⁴⁴ Martín Gaité, Carmen, *Esperando el porvenir*, op. cit., págs. 33-34.

Cabe señalar que su libro *Esperando el porvenir*⁴⁵, a juicio de José Jurado Morales, es un espléndido testimonio de la actividad de aquel grupo de amigos, que luego los críticos bautizaron como Generación del medio siglo. En este estudio, Jurado Morales nos resume las características que identifican a este grupo de la siguiente manera:

1. Se enfrentan a acontecimientos vitales comunes, pues viven de niños la Guerra Civil y de adolescentes la miseria de la posguerra.
2. Proximidad de las primeras publicaciones.
3. Reuniones literarias.
4. Oposición política al Régimen.
5. Preocupación por la realidad concreta del hombre.
6. Influencia de la literatura y el cine de más allá de las fronteras españolas.⁴⁶

La escritora salmantina y su marido, tras su boda, se trasladaron durante un tiempo a la casa de los abuelos de este en Roma, donde la escritora estableció contacto con la literatura del país, en especial con Italo Svevo y con Pavese. En 1954 nació el primer hijo del matrimonio,

⁴⁵ Un ensayo formado por las cuatro conferencias con que Carmen Martín Gaité homenajeó la memoria y la obra de su amigo Ignacio Aldecoa cuando se cumplía el vigésimo quinto aniversario de su muerte. Se trata de una interrelación entre biografía y literatura, con una aportación brillante de textos de Ignacio Aldecoa que surgen del material extraído de la memoria y la experiencia. Véase Senís Fernández, Juan, “Márgenes de la autobiografía en la obra de Carmen Martín Gaité”, op. cit., págs. 625-626.

⁴⁶ Jurado Morales, José, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*, Madrid, Gredos, 2003, págs. 41-53.

al que pusieron de nombre Miguel y murió un año después. La autora escribió su primer cuento, *Un día de libertad*, en 1953 y lo publicó en *Revista Española*. La propia autora hace referencia a su primera novela en el siguiente fragmento:

“Desde el año cincuenta y tres (...) He vuelto a coger el hilo, como siempre que me acuerdo de una fecha. Las fechas son los hitos de la rutina. Precisamente ese año (...), es cuando empecé a escribir mi primera novela, esa que le decía antes que es bastante misteriosa”.⁴⁷

Como ella misma afirma, inició la práctica de la escritura a muy temprana edad: confiesa escribir desde los 8 años, y ya durante su época universitaria en Salamanca, en los últimos tiempos antes de dejar esta ciudad a finales de los años cuarenta, había colaborado en varias revistas como *Trabajos y Días*,⁴⁸ donde publicará sus primeros trabajos bajo el nombre “Carmencita”, como el artículo “Desde el umbral”⁴⁹ y las poesías *La barca nevada* y *Destello*.⁵⁰

En este mismo sentido, la propia Carmen Martín Gaité nos comenta sobre sus primeros brotes creativos provincianos, en su etapa de bachillerato:

“Durante mi etapa de bachiller, en Salamanca hacía un frío tan

⁴⁷ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 47.

⁴⁸ Martinell, Emma, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, op. cit., pág. 85.

⁴⁹ Martín Gaité, Carmen, «Desde el umbral», *Trabajos y días. Revista universitaria* (Salamanca), año III, núm. 9, abril-mayo de 1948, pág. 7.

⁵⁰ Martín Gaité, Carmen, «Destello», *Trabajos y días*, año IV, núm. 11, mayo de 1949, pág. 5.

riguroso que el Tormes llegó a helarse y los niños lo cruzaban patinando. Mi primer poema publicado en la revista *Trabajos y días* evocaba aquella larga tregua de invierno y se titulaba *La barca nevada*. «Por caminos de aire, / leve y tímida, / se despeinó la nieve/ y durmió en la ventana. /Otro invierno ha bajado de puntillas/ a posarse en el río».⁵¹

En Madrid colabora con la *Revista Española*, en la que en 1953 publica su primer cuento: *Un día de libertad*. Su trayectoria literaria comenzará en 1954, con su obra *El Balneario*, por la que obtuvo el Premio Café Gijón de la novela corta, uno de los premios literarios de mayor prestigio en España.⁵²

El 22 de mayo de 1956 nació Marta, la segunda y última hija del matrimonio. En 1957 escribió dos obras de teatro: el monólogo *A Palo seco*⁵³ y *La hermana pequeña*⁵⁴, que fueron representadas en 1958 y en 1959, respectivamente. La segunda es rescatada en 1988 por el director de teatro Ángel García y estrenada el 19 de enero de 1999 en Madrid.

⁵¹ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pág. 193.

⁵² Se trata de un relato breve que traza los primeros esbozos literarios de Carmen Martín Gaité. En esta novela corta están presentes la agonía nocturna dentro del sueño y la mezcla con la realidad, por lo tanto, es una narrativa de interiores y de obsesiones. Véase Zancajo Sastre, Paloma, *La construcción de lo imaginario en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité*, Madrid, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2004, págs. 247-251.

⁵³ Monólogo realizado en 1957 y estrenado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1987.

⁵⁴ Se centra en la aburrida vida que vive una chica en ciudad de provincias y la búsqueda de la libertad a través de escaparse hacia la capital para liberarse de todo tipo de tabúes.

Ya en Madrid, el matrimonio residió en un piso de la calle Doctor Esquerdo, donde en 1958 Carmen Martín Gaité se enteró de que había conseguido el Premio Nadal por la novela que sería su obra señera: *Entre visillos*.⁵⁵ Este hecho fue fundamental en su existencia, pues facilitó su posterior carrera como escritora. En este sentido, conviene aludir al libro de María Jesús Mayans sobre la novela feminista de posguerra, en él dedica un capítulo sobre esta novela para hablar de la juventud en los personajes femeninos como una etapa de consolidación de funciones a desempeñar en el período de madurez correspondiente a la edad adulta.⁵⁶ Por su parte, Lynn K. Talbot se mostró de acuerdo con la idea de Mayans, en tanto que ambos consideran *Entre visillos* como un reflejo del paso de la infancia a la madurez.⁵⁷

Conviene señalar que a lo largo de todo este tiempo Carmen Martín Gaité realiza sus labores de madre, esposa, ama de casa, escritora y, además, comenzó un estudio sobre un personaje del siglo dieciocho, que le llevó a realizar numerosos viajes a Simancas y a París. Durante la década de los sesenta continúa cultivando la narrativa, con

⁵⁵ La novela narra la vida en una ciudad de provincias llena de rutina, conservadurismo e hipocresía. En ella la autora pretende exponer parte de la vida española, el sufrimiento de una juventud condenada a ver pasar la vida entre visillos.

⁵⁶ Mayans Natal, María Jesús, «La etapa preadulta en la estructura de la vida», en *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Pliegos, 1991, págs. 159 – 189.

⁵⁷ Talbot, Lynn K., «Female Archetypes in Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*», en *Anales de la literatura española contemporánea* 12, 1987, págs. 79-94.

obras tan importantes como *Las ataduras* (1960)⁵⁸ o *Ritmo lento* (1963)⁵⁹; pero es en los años setenta cuando vemos la versatilidad de Carmen Martín Gaité.

Obviamente, de principio *Ritmo lento* es una novela que obtuvo menor importancia y poca suerte en el ambiente crítico a diferencia de sus otras narraciones posteriores, sobre todo si tomamos en consideración los numerosos comentarios “provocados” por *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978). En este sentido, la propia autora reconoció en 1975, en su nota a la tercera edición, que esta novela había sido muy poco leída y comentada hasta la fecha:

“La primera edición de *Ritmo lento* no sólo no se agotó sino que pasó absolutamente sin pena ni gloria”.⁶⁰

En los años sesenta vuelve a Francia para investigar sobre Macanaz. No obstante, la labor de la autora en Francia fue principalmente como conferenciante. Muchas de sus novelas son traducidas al francés. Algunas, como *Entre visillos*, en época temprana (1961); otras posteriormente, como *El cuarto de atrás*, en 1993. Las novelas de los años 90 conocieron su versión francesa poco después de su publicación en español: *Nubosidad variable* en 1995, *La Reina de las*

⁵⁸ El denominador común del relato es la subordinación de los protagonistas a los lazos familiares o a los de compromiso afectivo. Así, los protagonistas de la obra actúan en busca de su propia identidad.

⁵⁹ El protagonista de la novela pretende escapar de la rutina cotidiana dentro de una sociedad que pretende imponer su ley.

⁶⁰ Martín Gaité, Carmen, *Nota a la tercera edición, Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1993, pág. 32

Nieves en 1997, *Lo raro es vivir* en 1999 e *Irse de casa* en el 2000. *Caperucita en Manhattan*, de 1990, no se traduce hasta 1998.⁶¹

Conviene señalar que durante la década que transcurre entre 1963 y 1972, Carmen Martín Gaité hizo una pausa en la literatura y se centró en desarrollar su actividad investigadora, estudiando el proceso inquisitorial de Macanaz⁶²; y en la preparación de su tesis doctoral *Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español*, dirigida por Alonso Zamora Vicente, que presentó en 1972 y por la que recibió la calificación máxima y el premio Extraordinario de Doctorado. Posteriormente, dicho trabajo será publicado por la editorial Anagrama en forma de ensayo, con el título *Usos amorosos del XVIII en España*.⁶³

Dos años antes, en 1970, Carmen Martín Gaité se había separado amistosamente de su marido, Rafael Sánchez Ferlosio. Como ya hemos comentado, durante su matrimonio tuvieron una hija, Marta, que falleció antes que ella y a quien dedicó el cuento *La reina de las nieves*.

Conviene señalar que será en Madrid, y de la mano de José Antonio Llardent, donde inicia el estudio del siglo XVIII, compaginando

⁶¹ Paoli, Anne, «La recepción de la obra de Carmen Martín Gaité en Francia», Agrégée d'espagnol, Université d'Avignon U.F.R. de Lettres, 2000, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

⁶² El estudio narra la historia del político y escritor español Melchor de Macanaz que se convirtió en uno de los personajes más destacados de la política interior en España del siglo XVIII.

⁶³ Se centra en la descripción de la relación galante entre los sexos que se extendió en el siglo XVIII en la España de los Borbones a través de la influencia italiana. El libro pretende destacar el papel de la mujer en la sociedad, insistiendo en la importancia del diálogo entre ambos sexos.

esta labor con las tareas domésticas. En el fragmento siguiente, la propia Carmen Martín Gaité comenta la curiosidad que sentía para realizar dicha investigación:

“Entre las deudas que tengo contraídas con José Antonio Llardent, que son muchas, se cuenta la de que me iniciara en la historia del siglo XVIII español, siglo que en mis rudimentos de cultura general estaba plagado de claroscuros, enigmas y lagunas. La curiosidad por la época de la Ilustración y sus contradicciones me la encendió José Antonio Llardent, que heredaba de los ilustrados ese afán de medida y esclarecimiento, tratando de abrirse paso en el seno de una sociedad anquilosada por unos prejuicios que era peligroso poner en tela de juicio. José Antonio (el tutor de la tesis) se había entregado a dicha investigación (la historia del siglo XVIII español) sin más guía ni bagaje que los de su afán por desentrañar injusticias del pasado, ya que la lucha contra las del presente nadie se atrevía a acometerla abiertamente por entonces. Pero, tirando de aquel hilo dieciochesco, que empezó a unirnos paralelamente a las vicisitudes personales de nuestra amistad, nos hundíamos en el ovillo de otras tantas barbaridades recientes, comentadas en sordina.”⁶⁴

En 1974 produce una de sus obras más importantes, la novela *Retahílas*⁶⁵, y en 1976 recopiló su poesía en *A rachas y Fragmentos de interior*.⁶⁶ Su faceta periodística está representada por su etapa de redactora en los comienzos de *Diario 16*. En el año 1978 recopila todos

⁶⁴ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., págs. 337-338.

⁶⁵ Se centra en la relación entre el lugar en el que vive una persona y los recuerdos de infancia y juventud. Esta relación que será cada vez más estrecha con el avance de la edad.

⁶⁶ El hilo conductor de los poemas es la comparecencia y el alcance simbólico de la mujer y la ventana.

sus cuentos en un volumen que llamó *Cuentos completos*, en cuyo prólogo explica el motivo de los mismos:

“La rutina, la oposición entre pueblo y ciudad, las primeras decepciones infantiles, el desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, la incomunicación y el miedo a la libertad. Todos ellos pertenecen a campos muy próximos y remiten, en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, despedazado y perdido en el seno de una sociedad que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse”.⁶⁷

En el mismo año publicó su obra *El cuarto de atrás*, por el que se le concede el Premio Nacional de Literatura, siendo la primera mujer a la que se le concede este premio.⁶⁸ La primavera del año siguiente a la concesión del Premio Nacional de Literatura, Carmen Martín Gaité es invitada por el profesor Manuel Durán al Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado en Yale. Esta visita estableció el primer contacto personal de los críticos norteamericanos con Carmen Martín Gaité. En este congreso la escritora había reunido a un imponente grupo de críticos, radicados en diversas universidades norteamericanas, para investigar y comentar el desarrollo de la novela española durante los cuarenta años que habían transcurrido desde el final de la Guerra Civil.

Es su primer viaje a los Estados Unidos. La autora da cuenta del significado de su estancia en un sitio del mundo tan importante. Este

⁶⁷ Martín Gaité, Carmen, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978, pág. 8.

⁶⁸ En una noche de insomnio y de tormenta, la escritora recibe la visita de un desconocido vestido de negro, cuya identidad permanece ambigua a lo largo de todo el relato. La autora supo, de manera perfecta, tomar este esquema argumental para contarnos una serie de recuerdos de infancia y juventud, confundidos con sus reflexiones sobre los sueños, el amor y la memoria.

viaje representa para la escritora la despedida de un mundo y el descubrimiento de otro. Allí reside en Manhattan, donde escribe *Retahíla con nieve en Nueva York*, dedicada a su madre, que servirá de pórtico para un homenaje que la profesora Servodidio estaba preparando. En esta ciudad, Carmen Martín Gaité ha dado conferencias, ha participado en coloquios y ha pasado largas estancias de profesora visitante, impartiendo cursos de literatura en numerosas instituciones a lo largo de todo el país:

“Ya tengo apalabradas conferencias para new Haven, Boston, N. York University y Wellesly”.⁶⁹

En 1980 pasó todo un semestre en Barnard College.⁷⁰ En el congreso anual de la Modern Language Association participó, como invitada especial, en una sesión dedicada exclusivamente a su obra. Se ha dado a conocer personalmente en otros congresos, como el de la Linguistic Society, en North Carolina, el de la South Atlantic Modern Language Association, en Atlanta, Georgia (los dos en 1982) y el de la Mid-America Conference on Hispanic Languages and Literatures, en Kansas. Ha intervenido también, con conferencias y lecturas de su obra, en actos celebrados en la Casa de España de Nueva York, en

⁶⁹ Martín Gaité, Carmen, *Visión de Nueva York*, Madrid, Siruela, 2005, pág. 14.

⁷⁰ La propia autora habla de sus clases en este colegio estadounidense: “Las clases de Barnard (College) funcionan a la perfección, tengo a las alumnas encandiladitas. Son ocho y todas muy listas. Doy también una clase de “creative writing” (escritura creativa) y tomo clases de inglés hablado, cuatro horas a la semana”. *Ibíd.*, pág. 13.

1991; en el Instituto Cervantes, de la misma ciudad (1996) con una conferencia sobre *Caperucita en Manhattan*, ante un Congreso de Literatura Infantil; de nuevo en Chicago, en 1997, también en el Instituto de Cervantes de aquella ciudad y, además, en el Art Institute.⁷¹

Fruto de estas actividades, pocos años después, en 1983, apareció en los Estados Unidos el primer libro dedicado en su totalidad a la obra de Carmen Martín Gaité, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Fue editado por Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, dos profesoras del Barnard College (Columbia University) en Nueva York, donde la autora pasó una temporada de profesora visitante, en su segunda visita a Los Estados Unidos.

En este sentido conviene señalar que entre los colaboradores, figuran algunos de los nombres más destacados del hispanismo norteamericano: Joan Lipman Brown,⁷² Manuel Durán, Ruth El Saffar, Carlos Feal, Kathleen Glenn, Ricardo Gullón, Linda Gould Levine, Elizabeth Ordóñez, Julian Palley, Gonzalo Sobejano, Robert Spires y Michael Thomas. Sus ensayos abarcan distintas cuestiones de su obra; tratan la producción de Carmen Martín Gaité desde sus tempranos cuentos y su primera novela, *Entre visillos*; comentan *Ritmo lento*,

⁷¹ Martinell, Emma, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, op. cit., págs. 71-74.

⁷² Conviene recordar que Brown es la autora de la primera tesis doctoral sobre Carmen Martín Gaité escrita en los Estados Unidos, titulada «Nonconformity in the Fiction of Carmen Martín Gaité», 1976.

Retahílas y Fragmentos de interior y se concentran, con una gran intensidad, en *El cuarto de atrás*.

Es conveniente mencionar que en Estados Unidos se han traducido al inglés tres textos de Carmen Martín Gaité: *The Back Room* (*El cuarto de atrás*) (trad. Helen R. Lane, New York: Columbia University Press, 1983); *Behind the Curtains* (*Entre visillos*) (trad. Frances M. López-Morillas, New York: Columbia University Press, 1990) y *Love Customs in Eighteenth-Century Spain* (*Usos amorosos del dieciocho en España*) (trad. María G. Tomsich, Berkeley: University of California Press, 1991). La Universidad de Columbia inició, con *El cuarto de atrás*, la edición de una serie dedicada a la narrativa española moderna.

Carmen Martín Gaité no era partidaria de un trabajo fijo. Cuando en 1949 su familia se trasladó a Madrid, estuvo trabajando durante unos meses en un colegio. Luego, y durante otro periodo de tiempo, se dedicó a trabajar como escribiente en el despacho de su padre. También prestó colaboración para el Diccionario de la Real Academia, realizó actividades en la editorial Salvat, para la que escribe prólogos de distintas obras, como *Los bravos* de Jesús Fernández Santos y *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde en 1971. A todo esto se añade su creación, que abarca tanto la narrativa como el teatro, el ensayo, la actividad periodística e incluso guiones y adaptaciones de diferentes obras para el teatro y la televisión. En el año 1973 publica *La búsqueda*

de interlocutor y otras búsquedas, recopilación de artículos y ensayos sobre el tema de la comunicación.⁷³

Tras una pausa de casi diez años, en los que la investigación ocupa su interés, vuelve a la literatura, que había abandonado en 1963, con la publicación de *Ritmo lento*.⁷⁴

Cabe recordar que las actividades de Carmen Martín Gaité no tienen límite. En los años ochenta lleva a cabo diversas traducciones de obras de la literatura francesa: *Cuentos de hadas*, de Perrault (1980); *Madame Bovary*, de Flaubert (1983); *Cartas francesas a Merline*, de Rilke (1987).

Si bien la escritora empezó la redacción de su libro *El cuento de nunca acabar* en 1974, pasarían muchos años antes de entregarlo a la imprenta en 1983; y luego, la segunda edición del mismo libro en 1988.⁷⁵ En él, la escritora describe su encierro en el apartamento, cuando acaso dormía:

“Rodeada de papeles que se amontonaban en la mesa, por las sillas y hasta por el suelo (...). He terminado *El cuento de nunca acabar*, me dije

⁷³ En esta obra ensayista la escritora insiste en la necesidad de espejo y de interlocución que forman elementos esenciales de la condición femenina.

⁷⁴ En esta novela el protagonista, David Fuente, lucha por escaparse de la rutina cotidiana y para liberarse de todo tipo de marginación en una sociedad que pretende imponer su ley.

⁷⁵ En este ensayo la escritora salmantina pretende explicarnos cómo se cuele la literatura en nuestras vidas y conforma nuestra manera de ser y de ver el mundo.

el primero de octubre, en cuanto abrí los ojos, después de haber dormido tres horas escasas”.⁷⁶

A su vez, cultivó la crítica literaria y la traducción, destacando con autores como Gustave Flaubert y Emily Brontë; colaboró, asimismo, en los guiones de las series para Televisión Española *Santa Teresa de Jesús* (1982) y *Celia* (1989), serie infantil basada en los famosos cuentos de la escritora madrileña Elena Fortún.

Conviene señalar que Carmen Martín Gaité abandonará de nuevo la literatura por una tragedia familiar que afectará a su vida: En 1985, a la temprana edad de 29 años, falleció su hija Marta, con la que siempre había mantenido una especial relación; este hecho la alejó durante ocho años de la novela que acababa de empezar, *La reina de las nieves*.⁷⁷

En 1990, tras una pausa de doce años sin publicar novelas, sale a la luz su cuento *Caperucita en Manhattan*⁷⁸, una historia para niños y adultos. Carmen Martín Gaité explica en uno de sus *Cuadernos de todo*

⁷⁶ Martín Gaité, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 2ª edición, 1988, pág. 13.

⁷⁷ La novela relata el problema de un joven recién salido de la cárcel, desorientado, perdido, lucha para salir de este túnel apoyándose por el cuento de Andersen: *La reina de las nieves* para recuperar la valentía que le ayuda para conseguir su fin.

⁷⁸ En esta obra Carmen Martín Gaité nos recrea esta historia y la adapta a la sociedad en la que vivimos, a través de inventarnos una Caperucita que es una niña de hoy y que se mueve en un ambiente muy diferente, Manhattan.

(de 1985) que la gestación de esta novela surge con su amigo Juan Carlos Eguillor.⁷⁹

Cabe mencionar que Carmen Martín Gaité produjo sus dos mayores éxitos de crítica dentro de la tendencia de la crítica social y los publicó sucesivamente: *Lo raro es vivir*, en 1997⁸⁰, e *Irse de casa*, en 1998⁸¹. La autora sigue su actividad literaria y artística, hasta que en 1999 se publica y representa su pieza teatral *La hermana pequeña*⁸² y recopila en *Cuéntame*, con la colaboración de Emma Martinell, ensayos y cuentos escritos entre 1953 y 1997.

Conviene destacar que la escritora salmantina, además de escribir novelas y cuentos, dedicará un hueco a las actividades poéticas, que serán recogidas, fundamentalmente, en los volúmenes *A rachas*, publicado en 1976⁸³, y *Después de todo: poesía a rachas*,

⁷⁹ Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Areté, 2002, págs. 792-793.

⁸⁰ En esta novela la protagonista, Águeda Soler, sufriendo de la incomunicación familiar durante su infancia, intenta salvarse del abismo en la que se encuentra tras la pérdida de sus lazos familiares por lo cual busca de su interlocutor idóneo y volver al pasado para llegar a lograr su propio conocimiento.

⁸¹ La novela se centra en la búsqueda del propio conocimiento a través de recuperar los recuerdos del pasado, sobre todo el amor de la etapa de su juventud. En ella la protagonista, Amparo, elije el retorno a la ciudad provinciana que abandonó hace cuarenta años, buscando un hilo conductor para llegar a descubrir su propia identidad desde perspectiva madura.

⁸² El contenido dramático de la obra se centra en la decisión de la hermana mayor de escapar a Madrid, intentando encontrar su camino como actriz. Y luego su hermana pequeña, víctima de los convencionalismos, los tabúes típicos de la posguerra también decide viajar a la capital para liberarse de su vida en una ciudad de provincias.

⁸³ El tema principal de los poemas de su poesía es la comparecencia y la vinculación simbólica entre la mujer y la ventana. Esta metáfora simbólica utilizando por la autora-poeta sirve como símbolo entre el espacio cerrado y el abierto, entre lo familiar y lo íntimo, es un elemento de la curiosidad infantil.

publicado en 1993⁸⁴. En este sentido conviene señalar que Carmen Martín Gaité revela que su viaje literario empezó con la poesía:

“Como casi todos los narradores de mi generación, yo empecé escribiendo poemas”.⁸⁵

Asimismo, escribe dos obras de teatro: el monólogo *A palo seco* -en 1957- y *La hermana pequeña* -en 1959-, que fueron representadas en diferentes ocasiones y teatros de España. En este sentido, cabe destacar que la autora salmantina ejerció también el teatro durante su carrera, actuando en una compañía universitaria y albergando, durante un tiempo, el sueño de llegar a ser una actriz profesional:

“De hecho, cuando yo llegué a Madrid a finales de 1948, lo que más me ilusionaba era conocer a gente de teatro, y ya he dejado apuntada la fascinación que me produjo, por ejemplo, Mayra O´Wisiedo con su desprecio por el qué dirán (...). La amistad con ella y con Alfonso Sastre supuso un eslabón fundamental para enlazar el territorio de las letras con el de la escena”.⁸⁶

También realizará guiones para el cine y la televisión. Así, en 1983 Carmen Martín Gaité escribió una serie de ocho capítulos sobre la vida de Santa Teresa para Televisión Española, ya que Televisión

⁸⁴ En este volumen de treinta y cinco poemas, se establece un vínculo entre el realismo de su época y el intimismo de la escritora, en ello Carmen Martín Gaité intenta dirigir su crítica realista contra la injusticia social, contra la monotonía y el mal transcurso del tiempo, así como la búsqueda de interlocutor.

⁸⁵ «A rachas», prólogo a la grabación de sus poemas por ella misma: *Carmen Martín Gaité recita sus poemas*, Madrid, Avizor Records, 1999.

⁸⁶ Martín Gaité, Carmen, *Esperando el porvenir*, op. cit., págs. 153-154.

Española necesitó la ayuda de Carmen Martín Gaité para conseguir la mayor perfección en el lenguaje del siglo XVI. Debido a ello, Carmen Martín Gaité tuvo que estudiar la figura de Teresa de Ávila a través de sus cartas y con su habitual rigor investigador.

“Hacer hablar a Teresa de Jesús para los televidentes de hoy en día, aunque es una empresa que siempre consideré arriesgada, se me fue haciendo algo más asequible a medida que me iba sintiendo estimulada por ese tono casi conversacional de sus escritos, en los que da tanta noticia de sí y de sus continuas tribulaciones... [...] He procurado sobre todo poner este discurso tan al alcance de los oyentes de hoy como ella se esforzó en su tiempo por hacer comprensible y transparente el suyo, [...] cuya historia hemos intentado narrar con el mayor rigor pero también con la mayor llaneza posibles”.⁸⁷

En 1993 se publicó su colección de artículos periodísticos *Agua pasada*.⁸⁸ En ese mismo año se estrenó en Televisión Española la serie *Celia*, basada, como se ha señalado anteriormente, en los cuentos de Elena Fortún. En esta serie televisiva Carmen Martín Gaité escribió los guiones en colaboración con José Luis Borau, cineasta, amigo y director de la serie:

“Con motivo del rodaje de la serie televisiva *Celia*, iniciada a principios de junio y en cuyos guiones he trabajado durante un año en colaboración con José Luis Borau, parece que la mayor curiosidad de los entrevistadores consiste en informarse de si creo que esta serie va a tener actualidad. La reincidencia de semejante pregunta –que provoca el desánimo de responder matizadamente- deja de manifiesto la nefasta

⁸⁷ Martín Gaité, Carmen, «Los mitos de cartón piedra», en *Diario 16. Suplemento Cultural*, 18-03-1984, en Teruel, José, *Tirando del Hilo*, op. cit., pág. 381.

⁸⁸ Se trata de un conjunto de artículos aparecidos en prensa entre los años 1949-2000, que no habían sido publicados en otras antologías.

tendencia a anteponer el interés por la noticia al interés por el hilo narrativo de los asuntos. Por ese principio, ¿tiene actualidad Don Quijote de la Mancha? O sólo va a cobrar entidad y vigencia cuando reconozcamos bajo el yelmo y la armadura del hidalgo manchego las facciones del sempiterno Fernando Rey”.⁸⁹

Conviene señalar que la temprana lectura sobre el personaje de Celia, dejó sus huellas en la historia de *Caperucita en Manhattan*, un fantástico cuento, publicado en 1990, con el que Carmen Martín Gaité volvía a la literatura tras una pausa por circunstancias personales. Esta obra, por tanto, provoca más su:

“interés por los niños rebeldes, inquietos y con sed de aventura”.⁹⁰

En este sentido, la autora destaca la influencia que tuvo el cine tanto en su literatura como en la de sus compañeros de la Generación del medio siglo. Carmen Martín Gaité nos cuenta, con sus propias palabras:

“Cuando muchos años más tarde trabajé en el guión televisivo sobre santa Teresa de Jesús, me di cuenta de algo que ya había intuido en otras colaboraciones menos importantes de esta índole: no me resultaba tan difícil expresarme en “términos cinematográficos” porque todos mis cuentos y novelas anteriores están muy cimentados sobre lo visual”.⁹¹

⁸⁹ Martín Gaité, Carmen, «Celia. Raíces y frutos», *El Europeo*, núm. 34, julio-agosto de 1991, en Teruel, José, *Tirando del Hilo*, op. cit., pág. 457.

⁹⁰ Martín Gaité, Carmen, «Inyecciones de infancia», *Diario 16. Libros*, 19-12-1991, en Teruel, José, *Tirando del Hilo*, op. cit., pág. 465.

⁹¹ Martín Gaité, Carmen, «Reflexiones en blanco y negro», *Academia. Revista del Cine Español*, núm. 12, octubre de 1995, en Teruel, José, *Tirando del Hilo*, op.cit., pág. 501.

Carmen Martín Gaité no era partidaria de la televisión, en comparación con los libros. No obstante, más tarde, cuando se trata del ámbito de la ficción, se reconcilia con este medio. Por ello, el cine, a juicio de la propia autora, dejó su influencia en su quehacer literario:

“Los dramáticos -más vinculados a los sueños y la literatura que a la realidad periodística- darán la oportunidad a Martín Gaité para contar historias con imágenes, a poner en práctica el bagaje cinematográfico que aprendieron sin querer los jóvenes de provincias en la primera posguerra. Cuando yo empecé a publicar cuentos, a principios de la década de los cincuenta, los jóvenes picados por el aguijón de las letras no entendíamos de cine, pero íbamos mucho al cine, muchísimo [...] Y desde nuestra incipiente y más o menos ambiciosa vocación de novelistas, aprendíamos cine, se infiltraba el cine en nuestro quehacer. Se trataba de un aprendizaje, deleitoso e insensible, como el de los primeros amores.”⁹²

En este mismo sentido, cabe mencionar que Carmen Martín Gaité es consciente de la influencia que tienen sobre sus textos narrativos no solo el cine, sino también el teatro: la importancia del escenario y los diálogos para construir una historia.

“Siempre ha sido y sigue siendo [el escenario] el germen de todas mis novelas: es la ambientación lo que tira del argumento y lo condiciona [...] Y los propios hablantes (porque en mis libros la gente no hace más que hablar) saben -y además lo dicen- que nunca podrían contarse lo que se están contando, y menos de esa manera, si se hubieran encontrado en otro sitio distinto”.⁹³

⁹² *Ibid.*, pág. 500.

⁹³ Martín Gaité, Carmen, «Palabra y escenario», *Diario 16. Culturas*, 04-05-1991, en Teruel, José, *Tirando del Hilo*, op., cit., pág. 455.

Por otra parte, Carmen Martín Gaité fue una de las personas más y mejor premiadas del mundo de la literatura: en 1987 recibe el Premio Anagrama de Ensayo y el *Libro de Oro* de los librereros españoles por su ensayo *Usos amorosos de la posguerra española*.⁹⁴ Esta obra abrió el camino para que las obras de Carmen Martín Gaité estén siempre entre las más deseadas y vendidas en España. En 1988 obtuvo el Príncipe de Asturias, compartido con el poeta gallego José Ángel Valente. También ese año obtuvo el Premio Acebo de Honor, como reconocimiento a toda su obra.

En 1992 recibió el Premio Castilla y León de las Letras y en 1994 ganó el Premio Nacional de las Letras por el conjunto de su obra. En 1997 le conceden la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes. En junio de 1999 consiguió la Pluma de Plata del Círculo de la Escritura. La trayectoria de Carmen Martín Gaité se cierra con su novela inconclusa *Los parentescos*, ya que la muerte impidió a la autora terminar esta novela.⁹⁵

Conviene señalar que Carmen Martín Gaité presta mucha atención al contacto con el mundo creativo exterior. En este sentido, la autora salmantina realizó numerosos viajes a Los Estados Unidos,

⁹⁴ Se trata de un estudio de la sociedad española de los años cuarenta. Se centra en las relaciones amorosas propias de la época y el anhelo de las jóvenes de posguerra por sentirse comprendidas.

⁹⁵ En esta obra la autora inventa, a través de los ojos de un niño, el querido universo familiar. Un universo lleno de atracciones cotidianas, pequeños secretos que van urdiendo, con los años, los tejidos de su vida.

México, Alemania, Cuba e Italia; y, anteriormente, durante su etapa de estudios, a Portugal y Francia.

Su ilimitada actividad incluye el ámbito periodístico como crítica literaria, a mediados de los setenta. En este sentido, no hay que olvidar la etapa de la Transición en España, en la que la prensa española obtuvo la oportunidad de un gran cambio. Sin embargo, los años en los que Carmen Martín Gaité desarrolla su producción como articulista corresponden, a juicio de la propia escritora, al:

“Lento desentumecerse de la España de la posguerra para desembocar en la de la televisión y el consumo”.⁹⁶

En esta actividad periodística, la escritora salmantina colaboró con diversos periódicos de gran tirada: *Diario 16*, *ABC*, y *Blanco y Negro*, entre otros. Conviene recordar que, anteriormente, Carmen Martín Gaité había escrito cuentos en cabeceras de tendencia falangista, en sus primeros años en Madrid; más tarde, en los sesenta, ensayos de investigación histórica en revistas culturales como *Triunfo* (2.2).⁹⁷

Cabe recordar que la escritora salmantina compaginó su actividad novelística con la publicación de numerosos artículos en la prensa durante la segunda mitad del siglo XX, desde su llegada a Madrid en 1949 hasta su muerte en el año 2000. Así, el resultado es un corpus de más de doscientos textos que Carmen Martín Gaité publicó en la

⁹⁶ Martín Gaité, Carmen, «Etapas de aprendizaje», *Diario 16*, 27 de marzo de 1978, en Teruel, José, *Tirando del Hilo*, op. cit., pág. 175.

⁹⁷ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., págs. 19-20.

prensa.⁹⁸ En muchos de estos textos la autora reflexiona sobre temas vinculados con la vida cultural, política y cotidiana de la España de la segunda mitad del siglo XX.⁹⁹

No podemos separar las críticas literarias, publicadas por Carmen Martín Gaité en la prensa, de la creación narrativa que iba produciendo, simultáneamente o con posterioridad. Un ejemplo de ello es *El cuento de nunca acabar* (1983), que coincide con su artículo «Ponerse a escribir».¹⁰⁰ Por tanto, estas actividades representan los períodos más fructíferos de su producción literaria.¹⁰¹

Otro ejemplo de esta vinculación entre sus artículos periodísticos y su creación literaria se refleja en la reseña de «Memorias de una joven católica», de Mary McCarthy, publicada en *Diario 16* el 13 de febrero de 1987. La idea de esta reseña se relaciona con la novela terminada dos meses después -*El cuarto de atrás*- en el sentido de la memoria y los recuerdos de la infancia.¹⁰²

El 6 de mayo del año 1949 Carmen Martín Gaité publicó en Madrid su primer artículo.¹⁰³ Pero conviene recordar que la escritora tenía artículos publicados en la revista universitaria de Salamanca

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 20.

⁹⁹ *Ibid.*, pág. 21.

¹⁰⁰ Martín Gaité, Carmen, «Ponerse a escribir», *Diario 16*, 21 de febrero de 1977.

¹⁰¹ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 20.

¹⁰² *Ibid.*, pág. 22.

¹⁰³ Martín Gaité, Carmen «Vuestra prisa», *La Hora, Semanario de los Estudiantes Españoles*, nº 27, 6 de mayo de 1949.

Trabajos y días -firmados como «Carminha»- y otro tipo de textos (cuentos, poemas, narraciones) aparecidos en las revistas literarias madrileñas de principios de los años cincuenta -*Alcalá, Alférez, Estilo, Estafeta, La hora...etc.*-, donde empezaron a publicar los escritores de la llamada “generación del medio siglo”, reunidos más tarde en la *Revista Española*.

La obra periodística de Carmen Martín Gaité -sus artículos de prensa- mantiene con el resto de su producción una unidad temática. En ella operan de fondo los motivos de su obra literaria, como el interés por la comunicación, la búsqueda de interlocutor, la observación del mundo que la rodea, la denuncia social y política, y todo lo que preocupa al ser humano. Nuestra autora observa el mundo en que vive desde una perspectiva personal capaz de convertir los instantes de la vida en un acto literario:

“Nuestra autora convirtió cualquier asunto en narración. Todo para ella era un cuento que tenía que estar contado: las lecturas, la política, el amor, la vida propia y ajena, la historia. Y sólo puede contar las cosas bien quien las ha mirado bien, atento a su real devenir y no a la pasión partidista desde la cual se miran”.¹⁰⁴

Asimismo, su actividad literaria alberga la producción de numerosos libros de ensayo y de investigación histórica, que obtuvieron un gran éxito de crítica y público; preparó un buen número de ediciones críticas de autores españoles y extranjeros y tradujo a importantes

¹⁰⁴ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 30.

autores italianos, como Natalia Ginzburg, Ignazio Silone, Italo Svevo y Primo Levi; franceses, como Flaubert; a las prestigiosas escritoras inglesas Virginia Woolf y Emily Brontë; y a otros como William Carlos Williams, Fernando Pessoa y Eça de Queiroz, contribuyendo a la difusión de estos y de sus culturas en España.

Participó, además, en conferencias, seminarios y cursos en diferentes instituciones de España y del extranjero. En cuanto a su proyección internacional, cabe señalar que ha sido una de las escritoras españolas contemporáneas más estudiadas y leídas en el mundo, especialmente en Estados Unidos, Alemania, Italia y Francia, lugares donde la obra y la figura de Carmen Martín Gaité han sido siempre acogidas con gran expectación.

Carmen Martín Gaité falleció en una clínica de Madrid el 23 de julio de 2000, a la edad de 74 años, a causa de un cáncer diagnosticado cerca de un mes y medio antes. Es enterrada en El Boalo, donde residió sus últimos años en la casa familiar y donde están enterrados sus padres y su hija; concluyendo así su prolifera y, en muchos aspectos, inimitable trayectoria literaria; dejando un valioso legado que hace de ella una de las escritoras más importantes y representativas del siglo XX español.

Sin embargo, cabe recordar que seis años después de la muerte de Carmen Martín Gaité, aparece -publicada por Siruela- la más extensa compilación de artículos de prensa que publicó nuestra

escritora durante su vida creativa, tal como nos explica el autor del libro:

“Bajo un título procedente de su léxico familiar recojo en *Tirando del hilo* una amplia serie de artículos que Carmen Martín Gaité fue publicando en prensa entre mayo de 1949 y marzo de 2000 (es decir, entre los meses contiguos a su llegada a Madrid para hacer el doctorado y los anteriores a su muerte)”.¹⁰⁵

En este libro, José Teruel recogerá ciento noventa y dos artículos de Carmen Martín Gaité que no habían sido reunidos en los volúmenes anteriores, ni en *Agua pasada* ni en la tercera edición de *La búsqueda de interlocutor*. Por eso, a juicio del propio Teruel:

“*Tirando del hilo* es una pieza importante para seguir completando el corpus de sus artículos, uno de los géneros más dispersos y siempre de más difícil acceso en la fijación de su obra completa”.¹⁰⁶

Así mismo, José Teruel revela que a Ana María Martín Gaité, hermana de la escritora, se le ocurrió el título para encabezar esta nueva recopilación de artículos:

“Considero que alude con acierto a nuestra pretensión de tirar del hilo de aquella madeja de sus artículos de prensa que exigía ser desenredada dentro del material aún desperdigado de sus futuras obras completas”.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., págs. 19-20.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 20.

¹⁰⁷ *Ibid.*, págs. 30-31.

Tirando del hilo es, sin duda, la recopilación más amplia; pero la importancia de la misma consiste en que estos artículos son los que Carmen Martín Gaité no seleccionó para sus recopilaciones. Sin poder contar ya con la autora:

“No se trata de seleccionar sino de recuperar textos dispersos en el tiempo y en archivos”.¹⁰⁸

De hecho, José Teruel dispuso de una gran cantidad de textos que quedaron sin publicar y fue elegido por Ana María Martín Gaité, la hermana de la escritora, como editor de estos artículos, después de tener acceso al:

“impresionante archivo de su hermana”.¹⁰⁹

Concluimos este apartado afirmando que existen conexiones entre los diferentes géneros que cultivó Carmen Martín Gaité. Así, a través de la lectura de los estudios sobre su obra literaria, nos enteramos que la mayoría de autores destacan el corpus coherente que constituye toda su producción. En este sentido, Dunia Gras destaca que la autora, durante su viaje literario, ejerce casi todos los géneros literarios:

“Carmen Martín Gaité ha mostrado una curiosidad constante por los más diversos géneros literarios, por los que ha transitado libremente. Tempranas incursiones poéticas, artículos de prensa, ensayos sobre literatura e historia, traducciones, ediciones críticas, adaptaciones teatrales, guiones de cine y televisión, cuentos para niños -y para no

¹⁰⁸ *Ibid.*, pág. 21.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pág. 31.

tan niños- son sólo variaciones de una misma obra literaria, más conocida, sin embargo, en su vertiente novelística. [...]. Al fin y al cabo, toda historia es para ella cuento”.¹¹⁰

De hecho, Carmen Martín Gaité no solo es una narradora, sino una observadora que asocia la historia con la literatura, mezclando recuerdos reales con imaginación. Es decir, toda historia es para ella un hecho creativo y artístico. La propia escritora salmantina nos dibuja maravillosamente este panorama de convertir cualquier historia en una pieza literaria:

“Cuando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar. Y es precisamente en ese llevar las riendas el propio sujeto donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea en cuanto a los acontecimientos o emociones a que alude. No se trata, pues, solamente del deseo de prolongar por algún tiempo más las vivencias demasiado efímeras, trascendiendo su mero producirse, sino de hacerlas durar en otro terreno y de otra manera: se trata, en suma, de transformarlas. El sujeto, en efecto, como si se rebelara contra la contingencia de lo ocurrido, al narrárselo, no se limita casi nunca a elegir una ordenación particular, a preferir unos detalles y dejar otros en la sombra, sino que recoge también de otros terrenos que no son el de la realidad -*lecturas, sueños, invenciones*- nuevo material con que moldear y enriquecer su historia. Y así, los episodios vividos, antes de ser guardados en el arca de la memoria, de la cual sabe Dios cuándo volverán a salir, son sometidos a un proceso de elaboración y de recreación particular donde, junto a lo

¹¹⁰ Gras, Dunia, «*El cuarto de atrás: intertextualidad, juego y tiempo*» Artículo publicado en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1998, en <http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/dgras.htm> 1998. (fecha de último acceso: 20 de octubre del 2010).

sucedido, raras veces se dejará de tener presente lo que estuvo a punto de suceder, o lo que se habría deseado que sucediera”.¹¹¹

En este mismo contexto, la hispanista italiana María Vittoria Calvi resume las facetas de la escritura de Carmen Martín Gaité de la siguiente manera:

“En resumidas cuentas, y para decirlo con un lenguaje más apropiado, la obra de Carmen Martín Gaité es un largo cuento de nunca acabar, que abre innumerables ventanas, ventanales y ventanucos sobre el mundo”.¹¹²

I.2. Los temas recurrentes en la obra de Carmen Martín Gaité.

Nos parece conveniente dar una breve idea sobre los temas más recurrentes en la obra de Carmen Martín Gaité, aunque Ignacio Soldevila, en su estudio sobre la novela española desde 1936, incluya a la autora salmantina en la categoría de los escritores monotemáticos.¹¹³

Es cierto que no es fácil separar el esquema temático de la escritora salmantina o, como afirma José Teruel, nunca están claras ni delimitadas las fronteras entre sus escrituras; por tanto, Carmen

¹¹¹ Martín Gaité Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., págs. 22-23.

¹¹² Martinell, Emma, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, op. cit., pág. 55.

¹¹³ Soldevila, Ignacio, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, pág. 240.

Martín Gaité fue difícil de catalogar.¹¹⁴ No obstante, según José García López podemos destacar tres temas, cuya frecuencia no deja de resultar sintomática: el de la niñez, el de la guerra civil y el de la vida española en sus múltiples facetas.¹¹⁵ Por lo tanto, se nota la reiterada presencia de niños y adolescentes en la novela de los escritores de la generación de Carmen Martín Gaité.¹¹⁶

Sin embargo, podemos notar una serie de temas que tratan los problemas del ser humano tanto en la sociedad como en el entorno familiar, sobre todo la mujer; podemos resumirlos en: la incomunicación y la soledad en las que el ser humano está sumido, y la consiguiente búsqueda de un interlocutor ideal; la incompreensión y la indiferencia como motores de la vida familiar y, a raíz de ella, del resto de las relaciones sociales; las desigualdades e injusticias sociales, sobre todo hacia la condición femenina; el reflejo de las más variadas pasiones humanas; la falta de valores; el debate entre la realidad y el sueño, entre el realismo y la fantasía, entre lo vivido y lo soñado, entre la verdad y la mentira, entre el espacio y el tiempo; la importancia de la memoria, del regreso espiritual a las vivencias pasadas en busca de la propia identidad; el recurso de la literatura, de la intertextualidad, para expresar las experiencias narradas. Así, Manuel Durán reclama que en

¹¹⁴ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 21.

¹¹⁵ García López, José *Historia de la literatura española*, op. cit., pág. 668.

¹¹⁶ *Ibíd.*, pág. 669.

la obra novelística de Carmen Martín Gaité se desarrollan diversas transformaciones.¹¹⁷

También podemos afirmar que Carmen Martín Gaité, en su técnica narrativa, pretende enfrentar ciertas preocupaciones principales, que son: el diálogo, el narrador, el papel del lector, la creación del personaje y las imágenes. Por tanto, el problema de la comunicación y de la necesidad de un lector ocupa factores esenciales en sus narraciones. Asimismo, el tema de la problemática de la mujer ocupa un espacio considerable en su producción narrativa.

Podemos observar que entre los temas más atesorados por la crítica puede percibirse: la intertextualidad y el papel que juega la literatura en la vida de los protagonistas; el papel que juega el lector en la obra y el mundo onírico; la búsqueda del interlocutor y la necesidad de diálogo; el intento de comprender mejor el presente a través del retorno al pasado; el interés que se muestra en las novelas de Carmen Martín Gaité por la problemática de la mujer, principalmente por la crítica feminista. En cuanto a la obra de sus primeros años, la autora salmantina dedica especial importancia a la niñez, a la memoria y el paso del tiempo, a su propio pasado, a sus recuerdos -que para ella misma son los “fulgores de la infancia”-.¹¹⁸

¹¹⁷ Durán, Manuel, «Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás* y el diálogo sin fin» en *Revista Iberoamericana*, 116-117. 47 (julio-diciembre 1981), págs. 233 - 240.

¹¹⁸ Martín Gaité, Carmen, «Fulgores de infancia» *El Sol*, 25-11-1990, o también «Inyecciones de infancia» *Diario 16. Libros* 19-12-1991.

I.3. El discurso femenino de Carmen Martín Gaité.

“Podría decirse que si alguna diferencia existe entre el discurso de los hombres y el de las mujeres, radica en su particular enfoque -no siempre perceptible a primera vista-; en una localización más precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales”.¹¹⁹

El tema de la mujer en la obra de Carmen Martín Gaité siempre ha sido favorecido por parte de los críticos e investigadores interesados por su obra narrativa, tomando en cuenta que todos estos factores giran en torno a la problemática de la mujer en la sociedad; sin ignorar, por supuesto, las otras preocupaciones de su obra, como el diálogo o el papel del lector.

Así, las protestas de la escritora en contra de esta clasificación no impiden ni cambian la postura de la mayoría de los críticos, al clasificarla como "una escritora feminista"; sobre todo en el otro extremo del atlántico, entre la crítica norteamericana, donde el feminismo es una cuestión que tiene gran importancia. Por ello, no pasa ningún año sin una nueva indagación en la presencia, el tratamiento y la problemática de la mujer en Martín Gaité, sea desde perspectivas femeninas o rotundamente feministas.

Es conveniente, antes de analizar el discurso femenino de Carmen Martín Gaité, que pensemos acercarnos primero, aunque brevemente, a la situación de la mujer en la sociedad, y el sufrimiento que ha vivido

¹¹⁹ Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pág. 36.

durante siglos, tanto a nivel social como intelectual. Luego pasaremos al concepto de la escritura femenina y la polémica sobre este contenido creativo, para tener idea sobre el término desde un punto de vista tanto masculino como femenino. Por último, abordamos el discurso femenino de nuestra autora y sus magnas huellas, marcadas claramente en este proceso creativo humano.

I.3.1. Breve acercamiento a la situación intelectual de la mujer en la sociedad.

“La historia de las mujeres es la historia de la humanidad y las mujeres han construido la historia junto a los hombres, con un idéntico estatus de sujetos. Lo específico es que lo que se ha derivado de la diferencia sexual ha ocultado esa historia, pero toda esta experiencia femenina forma parte de esa historia, por tanto hay que historiarla y en eso es en lo que estamos desde hace años en la historiografía feminista”.¹²⁰

Lamentablemente, durante siglos y bajo muchas legislaciones, organismos sociales y doctrinas del pasado, la mujer es considerada como una naturaleza inferior comparada con el hombre; y a lo largo de siglos se quedó como una creación inferior, dependiente del hombre, por lo que no logró una identidad propia. En este sentido, conviene aludir a las palabras de la feminista mexicana Rosario Castellano:

¹²⁰ Luna, Lola G., «Historia, género y política», en *Historia, género y política. Movimiento de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991*, Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Universidad de Barcelona, 1994, págs. 19-58, la cita es de la pág. 22.

“A lo largo de la historia la mujer ha sido, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito”.¹²¹

Huelga decir que desde que nace una mujer, la educación trabaja sobre el material dado para adaptarlo a su destino y convertirlo en un ente moralmente aceptable, es decir, socialmente útil. Así, se le despoja de la espontaneidad para actuar; se le prohíbe la iniciativa de decidir; se le enseña a obedecer los mandamientos de una ética que le es absolutamente ajena y que no tiene más justificación ni fundamento que la de servir a los intereses, a los propósitos y a los fines de los demás. Y mientras que los que ejerzan el poder de desvelar el mundo a las mujeres sean los hombres, el logro de una conciencia plena como individuo para las féminas es tan solo una utopía, tal como se demuestra en el siguiente fragmento de este poema femenino:

“Me enseñaron las cosas equivocadamente
los que enseñan las cosas:
los padres, el maestro, el sacerdote
pues me dijeron: tienes que ser buena.
Basta ser bueno. Al bueno se le da
un dulce, una medalla, todo el amor, el cielo.
Y ser bueno es muy fácil. Basta abatir los párpados
para no ver y no juzgar lo que hacen
los otros, porque no es de tu incumbencia.
Basta no abrir los labios para no protestar

¹²¹ Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, México, 3ª edición (Letras mexicanas), F.C.E., 1995, pág. 41.

cuando alguno te empuje porque, o no quiso herirte
o no pudo evitarlo
o Dios está probando el temple de tu alma.
De cualquier modo, pues, cuando te ocurra el mal
hay que aceptarlo, agradecerlo incluso
pero no devolverlo. Y no preguntes
por qué. Porque los buenos/no son inquisitivos”.¹²²

Sin embargo, y pese a todas las técnicas, tácticas y estrategias de domesticación usadas por todos los hombres en todas las latitudes y en todas las épocas, la mujer tiende siempre a ser mujer, a girar en su órbita propia, a regirse de acuerdo con un peculiar, intransferible, irrenunciable sistema de valores. Así que, con una fuerza a la que no doblega ninguna coerción; con una perseverancia a la que no convence ningún argumento; con una persistencia que no disminuye ante ningún fracaso, la mujer rompe los modelos que la sociedad le propone y le impone, para alcanzar su imagen auténtica y consumarse y consumirse en ella. Y para lograrlo no solo exige el descubrimiento de los rasgos esenciales bajo el acicate de la pasión, de la insatisfacción o del hastío sino, sobre todo, el rechazo sobre esas falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías en donde su vida transcurre. No obstante, la mujer, según Rosario Castellanos, pudo construir la imagen propia, autorretratarse, redactar el alegato de la

¹²² Castellanos, Rosario, «Lección de cosas», *Obras II, (Obra completa: Poesía, teatro, Ensayo)*, México, F.C.E., Letras Mexicanas, 1996, págs. 195-196.

defensa, exhibir la prueba de descargo, hacer un testamento a la posteridad, evocar su vida.¹²³

Las mujeres no consiguieron sus derechos hasta el siglo diecinueve, tras la extensión de la revolución industrial en Europa, ya que con dicho desarrollo surgió un nuevo modo de vida que obligó a la mujer a salir al mundo del trabajo en las fábricas y las empresas. La incorporación de la mujer al trabajo conllevó una gran presión sobre el hombre y permitió a la mujer reclamar sus derechos.

Lógicamente, ante el atrevimiento de indagar sobre sí misma -la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal o la feroz pretensión de conferirle un significado a la propia existencia espiritual-, es duramente reprimida y castigada por el aparato social. Este ha dictaminado, de una vez y para siempre, que la única actitud lícita de la feminidad es la espera. Ya que la mujer, a juicio de la profesora María del Carmen Ruiz de la Cierva, ha sido y sigue siendo víctima de determinados delitos por el hecho de ser mujer.¹²⁴

Lamentablemente, dentro de la tradición, y a lo largo del tiempo, vemos que la imagen sensorial de la mujer es la única imagen atrapada en el discurso masculino, ya que la mujer/cuerpo es el rincón desde el

¹²³ Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, op. cit., pág. 41.

¹²⁴ Ruiz de la Cierva, María del Carmen, "Sociología de la mujer maltratada: Influencia de la educación familiar y social", pronunciada en las III Jornadas Anuales de Lengua y Literatura: *Voces de la feminidad II. La violencia de género*, Instituto CEU de Humanidades Ángel Ayala, Madrid, 30 y 31 de enero de 2007. Publicaciones de la Universidad CEU San Pablo, pág. 10.

que el hombre mira a la mujer. Según el crítico literario tunecino Muhammad Lutfi al Yusufi, este ser paradisiaco ha sido reducido, desde el comienzo de la creación, a la expresión de la atracción y la conspiración, puesto que a Adán se le concedió el lenguaje -por lo que pudo hablar para desvincularse de su pecado-, mientras que Eva se protegió en el silencio; y así, el silencio ha sido su destino y su gran anatema. Adán -el masculino- se protegió con las palabras, por ser el señor del lenguaje y el príncipe de la expresión; ya que descubrió la potencia de las palabras para esconderse y desaparecer; porque gracias al lenguaje pudo exonerarse de su ración del pecado; a través del lenguaje hizo su purificación. Pero, desde Eva, el silencio aferra la feminidad.¹²⁵

Por otro lado, y para justificar la anulación intelectual de la mujer, la acusan de inferioridad intelectual; y lo más duro es que esta acusación vino de figuras masculinas muy destacadas en el siglo diecinueve, e incluso de la cuna de la revolución industrial: Gran Bretaña, como el escritor, historiador y reformador de la educación inglesa Mr. Oscar Browning (1837-1923). En este sentido, la escritora inglesa Virginia Woolf señala que Mr. Oscar Browning fue, en un tiempo, una gran autoridad en Cambridge, y solía examinar a las

¹²⁵ El Yusufi, Mohammed Lutfi, *El maraá el yanna "Yamaliat el sura fi el ibdaa el nisaí el árabi*, Tunez, Menshurat Mahragan Sousse el dauli, 2010, pág. 6. (*La mujer el paraíso, "Estética de la imagen en la creatividad femenina árabe"*.)

estudiantes de Girton y Newham. Mr. Oscar Browning dijo, según parece:

“La imaginación que le quedaba en la mente tras corregir cualquier clase de exámenes era que, dejando de lado las notas que pudiera poner, la mujer más dotada era intelectualmente inferior al hombre menos dotado”.¹²⁶

Curiosamente, el catedrático mencionado no fue el único en expresarse en este sentido. Eran legión los hombres que opinan que, intelectualmente, no podía esperarse nada de las mujeres. Como Mr. Greg, que dijo:

“La esencia de la mujer es que el hombre la mantiene y ella le sirve”.¹²⁷

Esta visión desdeñosa del hombre hacia la inferioridad de la mujer hace que Woolf piense en aquel anciano obispo, ahora muerto, que declaró que era imposible que ninguna mujer del pasado, del presente o del porvenir, tuviera el genio de Shakespeare.¹²⁸

Otra afirmación relativa a la inferioridad mental de la mujer llegó el año 1898, y su protagonista fue el patólogo alemán Paul Mobius (1853-1907), cuando afirmó que las mujeres son menos inteligentes que los hombres porque ellas se dedican más a la procreación. Dicho psiquiatra desacredita la producción femenina porque su obra es repetida e imitativa, añadiendo que la desaparición de las obras

¹²⁶ Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2002, págs. 74-75.

¹²⁷ *Ibid.*, pág. 74.

¹²⁸ *Ibid.*, pág. 65.

femeninas del mundo literario no representaría ninguna pérdida para la humanidad.¹²⁹

Mobius pide a la mujer que no escriba, porque esta actividad constituye una degeneración patológica y una separación de su propia naturaleza maternal. Así, niega a la mujer cualquier capacidad creativa, salvo en el caso de imitación masculina; por ello, su producción puede desaparecer. Por otro lado, niega la posibilidad de unir la maternidad con la actividad de la escritura.

La ofensiva contra el feminismo sigue siendo cada vez más fuerte, mediante una ola de reacción misógina para detener los logros conseguidos por las mujeres, dentro de los movimientos feministas, a partir del tercer cuarto del siglo.

Durante las últimas décadas del siglo diecinueve y las dos primeras del siglo veinte surgió una prolífica colección de disquisiciones biológicas, antropológicas y medicinales sobre la inferioridad mental de la mujer. Aparecieron estudios basados en la biología del ser humano, tales como los estudios fisiológicos realizados en 1883, para justificar que las mujeres, por su naturaleza física, carecen de aptitud intelectual. Dichos estudios afirmaron que el cerebro de la mujer ha sido formado, por la naturaleza, para actividades distintas de las del hombre, puesto que el de la mujer no está adaptado para producir pensamiento sino

¹²⁹ Medina, Raquel y Zecchi, Bárbara, *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, 2002, pág. 33.

sensaciones y, debido a ello, será imposible que la mujer goce de fuerza intelectual y, por lo tanto, puede ser buena madre, esposa e hija pero, lógicamente, el peor ministro, el peor juez, el peor general.

Algunos ejemplos son: *La inferioridad mental de la mujer* (1898) del patólogo alemán Paul Mobius; *El origen del hombre y la selección sexual* (1871), de Darwin; y *Sexo y carácter* (1903), de Otto Weininger.¹³⁰

Estos esfuerzos se intensifican cada vez más cuando el feminismo logra éxito en el campo cultural y el proceso de la anulación se ejercita mediante diversas tácticas. En los siguientes versos, Virginia Woolf nos resume el sumario de inferioridad hacia la mujer:

“Condición en la Edad Media de/Hábitos de las Islas Fidji./Adoradas como diosas por/Sentido moral más débil de/Idealismo de/Mayor rectitud de/Habitantes de las islas del Sur/edad de la pubertad entre/Atractivo de/Ofrecidas en sacrificio a/Tamaño pequeño del cerebro de/Subconsciente más profundo de/Menos pelo en el cuerpo de/Inferioridad mental, moral y física de/Amor a los niños de/Vida más larga de/Músculos más débiles de/Fuerza afectiva de/Vanidad de/Formación superior de/Opinión de Shakespeare sobre/Opinión de Lord Birkenhead sobre/Opinión del Deán Inge sobre/Opinión de La Bruyère sobre/Opinión del Dr. Johnson sobre/Opinión de Mr. Oscar Browning sobre”.¹³¹

Según Virginia Woolf, cualquier mujer nacida en el siglo dieciséis y con un gran talento, se hubiera vuelto loca, se hubiera suicidando; o acabado sus días solitaria y aislada, lejos del pueblo, medio bruja,

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ Woolf, Virginia, op, cit., págs. 41-42.

medio hechicera, objeto de temor y burlas. Porque seguro que una muchacha dotada que hubiera tratado de usar su talento para la poesía hubiera tropezado con tanta frustración, que hasta hubiera perdido la salud y la razón:

“Vivir una vida libre en Londres en el siglo dieciséis hubiera representado para una mujer que hubiese escrito poesía y teatro una tensión nerviosa y una dilema tales que posiblemente la hubiesen matado. De haber sobrevivido, cuanto hubiese escrito hubiese sido retorcido y deformado, al proceder de una imaginación tensa y mórbida. Un residuo del sentido de castidad es lo que dictó la anonimidad a las mujeres hasta fecha muy tardía del siglo diecinueve. Currer Bell, George Eliot, George Sand, víctimas todas ellas de una lucha interior como revelan sus escritos, trataron sin éxito de velar su identidad tras un nombre masculino.¹³²

En el mismo sentido, Woolf cree en la enorme importancia que tiene, para un patriarca, pensar que un gran número de personas, la mitad de la especie humana, son por naturaleza inferiores a él, que debe conquistar, que debe gobernar. Debe de ser, en realidad, una de las fuentes más importantes de su poder.¹³³ Asimismo, el discurso nacionalista surgió en España a partir de 1868 y este proceso, aunque se esconde detrás del nacionalismo, sin duda tiene como principal motivo la exclusión de las escritoras de la historia crítica y literaria, para construir una historia literaria poblada por autores.¹³⁴

¹³² *Ibid.*, págs. 70-71.

¹³³ *Ibid.*, pág. 50.

¹³⁴ Medina Raquel y Zecchi Bárbara, *op. cit.*, pág. 47.

De hecho, este frente español contra lo femenino surgió casi simultáneamente con los de otros países -como Inglaterra, patria de Shakespeare y cuna de la Revolución industrial-; y estos esfuerzos, aunque se diferencian en las tácticas, tienen el mismo objetivo: eliminar a la mujer del proceso creativo y cultural o, por lo menos, detenerla.

Virginia Woolf llama “complejo de superioridad” al sentimiento, profundamente arraigado en el hombre, en contra de la mujer. Mejor dicho, su verdadera motivación no fue la inferioridad de ella, sino querer ser él superior:

“Este deseo profundamente arraigado en el hombre no tanto de que sea inferior, sino más bien de ser él superior”.¹³⁵

Según este complejo, los ricos están furiosos, porque siempre temen que los pobres adquieran sus riquezas; y los profesores o patriarcas quizás estén furiosos, porque piensan que ninguna mujer debe tener un grado (título o poder científico o social) . Así, en virtud de este complejo, era posible que el autor de “la inferioridad mental, moral, y física del sexo femenino” insistiera en la inferioridad de las mujeres para confirmar su propia superioridad.

En este sentido, es digno de recordar que el título del libro de Virginia Woolf *Una habitación propia* tiene un significado muy importante y expresivo, porque tiene relación con la principal preocupación de la mujer: conseguir su libertad y su independencia; se

¹³⁵ Woolf, Virginia, *op. cit.*, pág. 77.

trata de la identidad propia, como primer requisito para poder realizar sus actividades intelectuales.

Es cierto que hasta el siglo diecinueve era imposible que la mujer tuviera un cuarto propio, salvo en algunas familias ricas; y eso significaba muchas dificultades para la mujer que quería hacer poesía, porque tenía que realizar sus actividades en la sala de estar, sufriendo continuas interrupciones por parte de sus familiares, además de tener que cumplir con sus deberes domésticos. Está claro que, motivado por estas condiciones, debió de ser más fácil escribir prosa o novela, ya que la poesía o el teatro requieren más concentración.

Hay otro requisito necesario para la emancipación de la mujer; se trata de los recursos económicos que dan a la mujer más fuerza e independencia y le abren el camino para vivir, viajar, ver el mundo y contemplarlo. La mujer debe ganar dinero para obtener su independencia, su fuerza y, sobre todo, su libertad intelectual y mental; y para conseguirlo debe aventurar, quiere decir escribir, para que no dependa del dinero de sus padres, sino que pueda ganarlo con su propia pluma.

También fundamental para la instauración humana y cultural de la mujer es la educación, elemento básico e imprescindible. La mujer no tuvo esta oportunidad y siempre por la misma causa: los obstáculos de la sociedad y del orden patriarcal. En este sentido, la escritora

mexicana Rosario Castellanos nos describe, en el siguiente fragmento, las razones de la injusta situación educativa de la mujer:

“Nadie se ocupa ni se preocupa porque las mujeres estudien, la familia es capaz de sacrificarse para proporcionar al varón una carrera que la permita ostentar un título universitario. Este sacrificio implica, en muchas ocasiones, que las mujeres quedarán recluidas en su casa, esperando la llegada del príncipe azul o, si se vive en un ambiente en que ya es usual la incorporación femenina a las actividades económicas nacionales, se les inscribe en academias en las cuales prepara, rápidamente, para desempeñar un puesto de secretaria, de contadora pública, de recepcionista, etcétera.”¹³⁶

Así, la mujer sufre la desigualdad y la discriminación por parte de la familia, el elemento más importante de su existencia; porque según la ley del padre y el sistema ancestral, solo el varón es el que lleva el orgullo y el honor de la familia y, debido a esto, deberían ofrecerle todo lo posible para lograr un título y un nombre elevado. Pero la mujer no necesita más requisitos que un buen funcionamiento de las hormonas, una resistencia física suficiente y la salud, que sería otro de los dones para transmitir.

En España, por ejemplo, la situación educativa de la mujer hasta los principios del siglo veinte fue muy decepcionante: según Raquel Medina, en el año 1870 únicamente el 9.6 % de las mujeres podían leer; y entre el año 1919 y el 1920 la situación se mantenía en la misma

¹³⁶ Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, op. cit., pág. 27.

línea, y las mujeres universitarias alcanzaban el escaso número de 439 en toda la nación, un 2 % de la población estudiantil.¹³⁷

Indudablemente, estas cifras demuestran, catastróficamente, la anulación intelectual de la mujer española en aquella época. La Revolución del 1875 ayudó a la causa femenina, pero esta no emancipó a la mujer:

“La retórica de la posguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la República y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano. Todas las arengas que monitores y camaradas nos lanzaban en aquellos locales inhóspitos, mezcla de hangar y de cine de pueblo, donde cumplí a regañadientes el Servicio Social, cosiendo dobladillos, haciendo gimnasia y jugando al baloncesto, se encaminaban, en definitiva, al mismo objetivo: a que aceptásemos con alegría y orgullo, con una constancia a prueba de desalientos, mediante una conducta sobria que ni la más mínima sombra de maledicencia”.¹³⁸

Obviamente, el estado asociado con una fuerte moral religiosa y de ideología conservadora, representada por la iglesia, participaron en el proceso de reclusión de la mujer en el hogar, como su forma “natural”. En este sentido, conviene leer el siguiente fragmento, en el que la autora salmantina nos describe la situación educativa de la mujer en la época de su madre:

¹³⁷ Medina Raquel y Zecchi Bárbara, *op. cit.*, pág. 19.

¹³⁸ Martín Gaite, Carmen, *El cuarto de atrás*, *op. cit.*, págs. 93-94.

“Mi madre se pasaba las horas muertas en la galería del cuarto de atrás, metiendo tesoros en el baúl de hojalata, y no acierta a entender si el tiempo se le iba deprisa o despacio, ni a decir cómo lo distribuía, sólo sabe que no se aburría nada y que allí leyó *Los tres mosqueteros*. Le encantaba, desde pequeña, leer y jugar a juegos de chicos, y hubiera querido estudiar una carrera, como sus dos hermanos varones, pero entonces no era costumbre, ni siquiera se le pasó por la cabeza pedirlo”.¹³⁹

La asociación entre la Iglesia católica y el estado permaneció hasta la época franquista, para censurar los cambios culturales llegados a España desde otros países europeos a través del turismo, además de los nuevos modelos artísticos modernos, como el cine, el teatro y la prensa. Esta censura se concentra en considerar dichos cambios como instrumentos peligrosos y fuente de inmoralidad.

La represión y el centralismo formaron la base de este movimiento. Mediante la Falange, manipulaban a las masas obreras y, al mismo tiempo, utilizaban las fuentes ideológicas como la monarquía y el catolicismo. Los principios que intervienen en el movimiento antifeminista proceden del catolicismo integrista y emplearon las bases de la educación sexual y moral de la mujer. La Sección Femenina y la Iglesia Católica accionan en este proceso, que se base en la creación de la figura de la «mujer-esposa-madre». Podemos hacernos una idea del pensamiento de aquel proceso a través de las palabras de la propia Carmen Martín Gaité:

¹³⁹ *Ibíd.*, pág. 92.

“Estoy lejos, en una isla, aislamiento viene de isla, era una sensación peligrosa, prohibida por las mujeres de la Sección Femenina, cuando se fomenta conduce al victimismo: hay un morbo irracional en ese vago deleite de sentirse incomprendido, que no se apoya en argumento alguno ni se dirige contra nadie, que encenaga al individuo en la mera autocompasión placentera. Es encastillarse”.¹⁴⁰

La labor fundamental de la acción de la Sección Femenina consiste en formar a las mujeres a la antigua usanza, una tarea muy conservadora, entendiendo a la mujer como una "mujer sacrificada y obediente". En los años 50 se comienza a formar a la mujer en tres aspectos: la formación nacional-sindicalista, la formación religiosa y la preparación de las mujeres para el hogar. Carmen Martín Gaité nos describe la función de la Sección Femenina:

“Por aquel tiempo, ya tenía yo el criterio suficiente para entender que el «mal fin» contra el que ponía en guardia aquel refrán (Mujer que sabe latín no tiene buen fin) aludía a la negra amenaza de quedarse soltera, implícita en todos los quehaceres, enseñanzas y prédicas de la Sección Femenina.”¹⁴¹

Cuando la mujer se casaba, debía renunciar a todos sus derechos (trabajo, familia y estudios), para asumir el papel de la mujer como esposa y madre, para obedecer y entregarse plenamente a su nuevo dueño (el marido):

“En los momentos de urgencia y necesidad de consolidación del nuevo régimen, la mujer es colocada de nuevo en la vocación que la naturaleza

¹⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 120.

¹⁴¹ *Ibíd.*, pág. 93.

le asigna, y que el poder nunca ha dejado de confirmar: madre, esposa, guardiana del orden moral. Con la ayuda del miedo y jugando al catastrofismo, se impone como necesario el retorno a los esquemas tradicionales de autoridad, subrayando el predominio natural del "varón". La necesaria sumisión casera de la mujer va unida a la de las masas asustadas que experimentan la impotencia de autogobernarse y reclaman el retorno de los valores de orden que consagran la presencia del caudillo".¹⁴²

Por su parte, la Iglesia desempeñó un papel muy elevado en el Franquismo, al fomentar la creación y la formación de un modelo de mujer ideal para las condiciones del ámbito familiar, utilizando la acción pastoral y su doctrina cristiana. Durante la posguerra, las chicas de clase media y alta eran educadas en centros religiosos. Estos hacían una referencia constante a la obediencia y la sumisión propia de una mujer.¹⁴³

La mujer ha de ser buena falangista, respetuosa y creyente; obediente y entregada ante el sexo masculino; su única función es la de ser madre, educadora y dedicada al hogar; tal como exige Franco en la Concentración de Medina del Campo, en mayo de 1939:

"Os queda la reconquista del hogar, os queda formar al niño y a la mujer españoles (...). Es necesario ese patriotismo que forjáis vosotras en los hogares".¹⁴⁴

¹⁴² Pastor I Homs, María, *La educación femenina en la postguerra (1939-1945)*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1984, pág. 37.

¹⁴³ García Figar, Antonio, *Por una mujer mejor*, Madrid, Morata, 1961, pág. 13.

¹⁴⁴ Gallego Méndez, Maria Teresa, *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983, pág. 74

La educación primaria fomenta en las niñas aquellas ideas que, en un futuro, debían prepararlas para convertirse en servidoras de la sociedad y fieles para con los deberes del hogar, como sus madres. Y, en todo caso, a los 10 años las alumnas tienen que dejar los estudios.

En cuanto a la educación universitaria, para las mujeres, era un deseo difícil de alcanzar debido a las condiciones y requisitos impuestos para limitar el camino a las mujeres, salvo algunas oportunidades para estudiar Enfermería o Filosofía. Por tanto, el número de mujeres que asistían a la Universidad era insignificante.¹⁴⁵

Las niñas tenían que estudiar aquello relacionado con las tareas del hogar: cocina, costura, corte y confección, para convertirse en buena madre y esposa ejemplar, siguiendo la figura de Isabel La Católica:

“Pero hubo que arreglar muchas cosas, la primera mi situación anómala con el Servicio Social, una chica no podía salir al extranjero sin tener cumplido el Servicio Social o, por lo menos, haber dejado suponer, a lo largo de los cursillos iniciados, que tenía madera de futura madre y esposa, digna descendiente de Isabel la Católica”.¹⁴⁶

Durante los años de la Postguerra, la Sección Femenina insistía en aplicar las ideas propuestas por el régimen, para plasmar el modelo de la mujer que se corresponde con el de “ángel del hogar”. Así,

¹⁴⁵ Maillo, Adolfo, *Educación y revolución. Los fundamentos de una Educación nacional*, Madrid, Editora Nacional, 1943, págs. 93-94.

¹⁴⁶ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 42.

podemos leer las palabras de Franco, transmitidas por la Delegada Nacional de Sección Femenina:

“La única misión que tienen asignadas las mujeres en la tarea de la Patria es el Hogar. Por eso, ahora, con la paz, ampliaremos la labor iniciada en nuestras escuelas de formación, para hacerles a los hombres tan agradable la vida de familia que dentro de la casa encuentren todo aquello que antes les faltaba, y así, no tendrán que ir a buscar en la taberna o en el casino los ratos de expansión”.¹⁴⁷

Asimismo, Carmen Martín Gaité por su parte recuerda el proceso de aquella propaganda impuesta por las autoridades totalitarias para mantener la mujer abnegada y sometida a las normas tradicionales en la sociedad. La autora reflexiona sobre la situación femenina con ironía como un modo de desmentir y subvertir el orden oficial:

“Cuando empezábamos a hacer el Servicio Social nos daban una chapita roja de esmalte con las iniciales S.S. grabadas en dorado, indicadora de que se estaba cumpliendo. En el plazo, a veces de años, que mediaba entre la penitencia de esa insignia provisional y la adjudicación libertadora de otra exactamente igual pero en esmalte azul. A algunas no había dado tiempo a terminar una carrera y soñábamos con hacerla, a despecho del mes de formación teórica, los dos de asistencia a escuelas del hogar y los tres de prestación que se podía cumplir en comedor infantil, taller o cocina. Además de gimnasia y un poco de baloncesto, se había aprendido, haciendo empanadilla de escabeche y la canastilla del bebé, que para la mujer la tierra es la familia”.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Gallego Méndez, María Teresa, *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983, pág. 89.

¹⁴⁸ Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 63.

I.3.2. El concepto de la escritura femenina como género.

“Siempre he estado convencida de que cuando las mujeres, (...) se arrojan a narrar algo con su propia voz y a escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres (...), descubren el universo a una luz de la que el “hombre-creador-de-universos femeninos” no tiene ni la más ligera idea.¹⁴⁹

Conviene comenzar con las tradicionales interrogaciones respecto al mismo: ¿Existe, como entidad, una literatura femenina? ¿Cuál es su definición? ¿Qué la caracteriza?

De hecho, el término “escritura feminista” es uno de los más difundidos en el código crítico contemporáneo, a pesar de la nebulosidad de sus fronteras. Por eso, se multiplicaron los esfuerzos para determinar este concepto y ponerle coto; sin embargo, el término sigue siendo gelatinoso, tiene un aspecto mercurio, lo que provoca una gran polémica y desacuerdo entre los críticos para llegar a un concepto común entre la escritura de la mujer, la escritura femenina y la escritura feminista. Continúa la polémica y la insistente pregunta ¿Qué término se adopta respecto a un texto escrito por la mujer y en qué cuadro se clasifica?

En este sentido, cabe recordar que ningún otro término crítico provocó igual confusión y ambigüedad que el término de la literatura femenina o la literatura de la mujer, tanto para definir una forma concreta del término, como para reconocerlo como una manifestación

¹⁴⁹ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., págs. 218-219.

verbal estética independiente de lo escrito por el hombre. Y lo más llamativo y provocativo es que el rechazo del mismo no solo viene por parte del contrario –el hombre–, sino que viene de las propias escritoras. Este hecho aumenta la polémica ejercida sobre el término, debido a no ser reconocido abierta o tácitamente por las autoras. Este rechazo se justifica por ser como la consagración de la separación sexual y, al mismo tiempo, como reducción del valor de la propia creación.¹⁵⁰

Otras escritoras rechazan la separación sexual/biológica y reclaman que la confusión en el concepto del término “literatura femenina” proviene de la falta de concreción y definición del término “femenina”, que lleva connotaciones cargadas del concepto despreciado del harem. Y esto, según la escritora marroquí Rachida Ben Masud, conlleva a que las creadoras abominen de él, en favor de su propia identidad.¹⁵¹

Indudablemente, a lo largo del desarrollo del proceso femenino hubo muchas contradicciones y disputas acerca de la existencia de esta forma peculiar de expresión estética típica de la mujer. Por ello, conviene mencionar que la postura de las escritoras hacia el término presenta tres tendencias: el rechazo, la aceptación y la intermedia.

¹⁵⁰ El Shahawi, Ahmed, «Mucabele maa el katibe», *Magallet nisf el dunia*, El Cairo, mayo, 1996, pág. 72. («Entrevista con la escritora», *Revista La mitad del universo*).

¹⁵¹ Ben Masuod, Rachida, *El maraa wal kitabe*, Dar Bidaa, Afriquia el saharq, 1994, pág. 82. (*La mujer y la escritura*, Casablanca, África del este, 1994).

La primera postura -el rechazo- consiste en el rechazo total hacia cualquier división genérica. A juicio del crítico egipcio Ghali Shukri, las escritoras se encierran dentro del círculo infernal y de esta manera se convierten en varias copias repetidas de una sola figura, lo que condujo a un desafortunado resultado, porque la llamada “literatura femenina” es, en su mayor parte, un acta de esclavitud y no de liberación; consagración de la división genérica de la sociedad y, por tanto, un punto de partida para más divisiones sociales. Debido a esto, la escritora debe romper esta infernal cadena para liberarse, utilizando su puro talento, su experiencia vital y su verdadera fidelidad hacia el arte.¹⁵²

De hecho, los partidarios de la tendencia del rechazo creen que la repetición y la pobreza de la producción literaria femenina no reflejan la disminución del nivel creativo de las mujeres, sino como consecuencia de la ausencia de la experiencia que ha generado la vista unilateral que convirtió la causa femenina en un título grande para un experimento diminuto; de manera que lo femenino se ha convertido en el universo entero, mientras que la mujer y el sexo no deberían ser más que puntos de vista, símbolos de lo más completo, decoración externa de lo fundamental y profundo; porque la fêmea ya es parte en una ecuación humana y social; tanto el hombre como la mujer sufren y luchan contra los mismos motivos y preocupaciones cotidianas, en una sociedad

¹⁵² Shukri, Gali, *Ghada el Samman bidón agniha*, Beirut, Al taliaa, 1977, págs. 101-102. (*Ghada el Samman sin alas*, Beirut, La vanguardia, 1977).

infeliz: las causas del ser humano relacionadas con los regímenes políticos, los residuos de los siglos lastrados de interacciones del presente y los retos del futuro. En otras palabras, los partidarios de esta tendencia exigen que las escritoras deban relacionarse con una literatura asociada con la razón y la conciencia.

Por consiguiente, durante décadas el producto textual femenino ha sido fervorosamente negado por varios escritores contemporáneos; incluso, y curiosamente, por algunas figuras femeninas destacadas. Entre ellas, la escritora mexicana Rosario Castellanos, que había negado la existencia de una cultura femenina previa en su tesis de licenciatura en 1950, titulada *Sobre Cultura Femenina*, en la que esbozaba su consentimiento ante la idea de la incapacidad creativa femenina, subrayando que la mujer, para perpetuarse, goza de la maternidad, en perjuicio de la creatividad cultural.¹⁵³

Sin embargo, nadie puede ignorar que, más tarde, la propia Rosario Castellanos asegura, de forma intuitiva, las bases para la constitución de una cultura femenina futura, hasta el punto que años más tarde se vincula la literatura femenina en México con su nombre. En el mismo sentido, había otras figuras femeninas que negaron la existencia del feminismo, como Judith Butler, que afirma la imposibilidad de concebir una obra fuera de su contexto patriarcal; o

¹⁵³ Castellanos, Rosario, «Sobre Cultura Femenina», *Revista Antológica*, México, ediciones de América, 1950, pág. 82.

Deirdre English, que reconocía las experiencias, las perspectivas y, sobre todo, los miedos cuando se estudia el discurso de las mujeres que se oponen al feminismo; o como Rosa Chacel, que asegura que hablar de literatura femenina es una estupidez.¹⁵⁴

La figura femenina representa un eco importante dentro de las obras escritas por mujeres, la mayor parte de sus contenidos giran en torno a la insurgencia de la mujer contra la realidad que restringe su libertad, desde el poder patriarcal machista hasta las distintas tradiciones que hacen de la mujer una sombra subordinada; sin embargo, las opositoras al término no ven en la escritura femenina ninguna privacidad, tanto en la forma como en el contenido. La escritora egipcia Radwa Ashour ve que somos hijos de la misma generación y tenemos las mismas causas, por lo que no hay por qué exigir la separación.¹⁵⁵

Respecto a la postura intermedia, consiste en que las partidarias de esta postura reconocen la privacidad de la experiencia histórica y social que ha vivido la mujer, aquella experiencia que le ha dado su propio carácter; pero, al mismo tiempo, niegan que aquella privacidad proceda de un carácter natural asociado con la mujer. Por tanto, la

¹⁵⁴ Medina, Raquel y Zecchi Bárbara, *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, op. cit., pág. 11.

¹⁵⁵ Ashour, Radwa, «Ruayet el maraa» *Magallet Fusul III*, El Cairo, 1998, pág. 445. («La novela de la mujer», *Revista Estaciones III*, El Cairo, 1998).

privacidad es el lanzamiento de la escritura y su meta es influir en la realidad.

Respecto a la tercera postura, la de la aceptación, las partidarias de la misma tomaron el término y empezaron a defenderlo y emplearlo en la literatura, a pesar de todas las objeciones y reacciones adversas, tanto para aceptar como para rechazar o girar en su entorno. Sin embargo, las obras que representan el término siguen estando cada día más presentes y, al mismo tiempo, los críticos se esfuerzan en darle la privacidad del feminismo. En este sentido, Carmen Martín Gaité propone que la mujer debe escribir desde ella misma:

“He estado convencida de que cuando las mujeres, (...) se arrojan a narrar algo con su propia voz y a escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres (...), descubren el universo a una luz de la que el “hombre-creador-de-universos femeninos” no tiene ni la más ligera idea”.¹⁵⁶

Así que la creación escrita por mujeres registró un fenómeno que algunos acogieron jubilosamente, mientras que otros reducen su importancia. Se han dedicado numerosas conferencias, encuentros, seminarios y simposios a debatir y analizar el asunto, lo que demuestra que el fenómeno se ha convertido en una realidad que traspasa de la fase de rechazo u aceptación a otra fase más dinámica y eficaz, que es la fase de evaluación y resultados.

¹⁵⁶ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., págs. 218-219.

Estamos ante un fenómeno que se ha convertido en una realidad tangible y los estudiosos críticos deben observar, comprender y evaluar, para determinar si este fenómeno conlleva alguna privacidad que hace que la otra mitad del proceso creativo -las féminas- alcancen su autonomía a través de la estética y las características de su escritura. Todo esto nos conduce a la relación de la propia identidad de la mujer escritora con sus escrituras, para determinar si es cierto que la creación femenina, sobre todo la narrativa, lleva entre sus pliegues partes de su experiencia vital y, al mismo tiempo, para determinar si la mujer-escritora, en su producción creativa, está inmersa en sus propias causas y asuntos, o salió de lo íntimo para debatir las causas y preocupaciones de la sociedad.

Por otra parte, el debate sobre la escritura femenina, que llegó a ser un punto de controversia entre las partes del proceso creativo, empezó a exponerse cada día con más audacia. A pesar de que las mujeres empezaron a escribir hacía siglos, lo que había sido escrito por aquellas pioneras no ha sido clasificado bajo el título de literatura femenina.

El exponer tal privacidad, a partir de las últimas dos décadas del siglo XX, tal vez ha sido en virtud de los logros obtenidos como fruto de los esfuerzos de los movimientos femeninos durante los siglos pasados. Y gracias a ello, la mujer podría ser capaz de ser liberada de las garras del poder patriarcal mediante la obtención de derechos, tanto políticos

como sociales; fundamentalmente, la igualdad y el aumento de su participación en las actividades de la sociedad civil, sobre todo en aquellas relacionadas con lo intelectual y creativo, para destacar y defender sus causas. Algo que anteriormente no hubiera sido posible, debido a que su propia identidad fue abortada y sometida a la subordinación del hombre, poseedor del poder y la soberanía.

Por otra parte, la entrada del término “literatura femenina” en el campo de la difusión cultural y en el crítico, a partir de los años sesenta del siglo pasado, se atribuye a la prensa literaria, que desempeñaba un rol importante y eficaz para presentar el término ante los medios culturales; y dejar la resonancia de la aceptación, el rechazo o la aceptación condicionada, al clima general que prevalece en cada país, o según las ideologías de la propia escritora y del crítico. Sin embargo, la comprensión más correcta de la prevalencia del término y su difusión de manera extensa y amplia, tal como la podemos ver hoy día, se atribuye a la aparición de una nueva generación de escritoras que actuaron mediante la comprensión de la privacidad como mujeres. La crítica literaria, sobre todo en el mundo occidental, inició sus esfuerzos para establecer una base teórica de la escritura femenina, que representa un logro importante que se reflejó en el proceso de la comprensión de los límites del término y sus connotaciones, así como de sus fundamentos teóricos metodológicos.

Hay quien prefiere utilizar el término “texto femenino” en vez de utilizar “crítica feminista” o “escritura feminista”, reclamando que existe una contradicción entre los dos términos en el orden semántico, puesto que “el texto feminista” se define de acuerdo con las mecánicas de la diferencia y no la distinción, lo que es indispensable para el enfrentamiento tradicional (femenino/masculino), con todas sus cargas ideológicas de confrontación que hoy día alerta y provoca a todos. En este sentido, la escritora egipcia Sherine Abul Naga reclama que “femenino” conduce al encierro dentro del círculo del sexo femenino, mientras que “feminista” pretende actuar en un espacio más amplio, con lo que se sobrepasa el obstáculo de clasificar la creatividad según el sexo del creador.¹⁵⁷

Según el criterio de Abul Naga, femenino se refiere a la diferencia biológica mientras que feminista expresa una tendencia pensativa y cognitiva que no tiene ninguna relación con lo biológico; en otras palabras, quiere decir que incluso el escritor masculino puede presentar un texto femenino. Y a la luz de esta distinción, el texto feminista será aquel que considera a la mujer como reactor, es un texto capaz de convertir la visión cognitiva y antológica en relaciones textuales, preocupado por lo femenino no contado que forma una rarefacción para la cultura dominante, es aquello inherente en las brechas de dicha

¹⁵⁷ Abul Naga, Sherine, *¿Nisai am niswi?* El Cairo, Maktabet el usra el mesria, el haiá el amma lilkitab, 2002, pág. 8. (*¿Femenino o feminista?*, El Cairo, Biblioteca de la familia, El Organismo general del libro, 2002).

cultura y, como resultado de ello, será aquello femenino que ocupa el margen.

Y esto coincide con el criterio de la crítica feminista Hélène Cixous: que la escritura feminista se forma en aquellos huecos que no están sometidos al enfoque de la luz por parte de la estructura ideológica patriarcal.¹⁵⁸

Así que, desde el punto de vista de gran parte de las escritoras, cualquier mujer escribe literatura feminista, pero no es necesario que sea literatura femenina, ya que la distinción para ellas consiste en que la literatura feminista es aquella escrita por mujeres, mientras que la literatura femenina es aquella consciente y adaptada a la cuestión femenina.

Por su parte, Dr. Abdullah Al Ghadami, catedrático de crítica y teoría en la Universidad del Rey Saúd en Riyad y partidario del término “*literatura feminista*”, afirma que la definición del concepto de la escritura femenina requiere, en primer lugar, que la mujer/escritora sea consciente de sí misma y de su existencia, puesto que la especificidad de la escritura debe ser emitida por una conciencia determinada para la escritora, que al mismo tiempo debe darse cuenta de que ella pertenece a un grupo social que ha vivido sus circunstancias históricas, y esto hace que la mujer se concentre sobre su “yo”, buscando la libertad. Al

¹⁵⁸ Cixous, Hélène, *La risa de la medusa, Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, pág. 56.

Ghadami añade que el hombre puede escribir una literatura femenina a través de la feminización del lenguaje poético.¹⁵⁹

En este sentido, conviene señalar que a pesar del desacuerdo sobre el término (femenina, feminista, feminismo), existe algún acuerdo sobre los textos escritos por mujeres, independientemente de cómo se llamen. Sin embargo, la mayoría de los investigadores, sobre todo los hombres, prefieren llamarla “escritura de mujer”, como una forma para distinguirlo de aquello escrito por el hombre, sobre la base del ángulo de visión en el tratamiento y no por la diferencia por sexo, como en los términos anteriores. Este acuerdo, que reúne este tipo de escrituras, es su eje, su contenido o, mejor dicho, lo que contiene de preocupaciones, inquietudes y cuestiones intelectuales, a diferencia de la perspectiva del hombre; ya que la expresión del hombre hacia aquellas cuestiones será como la visión con la mitad del ojo, mientras que la expresión de la mujer será con la visión completa, por lo que dichas escrituras no son como un lujo intelectual, sino que representan una necesidad esencial para reestructurar su identidad a través de la permanente búsqueda de lo que le reúne con los demás y de lo que le distingue de ellos.¹⁶⁰

El círculo de la controversia sobre la terminología sigue siendo cada día más amplio y activo, pero la realidad indica otra cosa: consiste

¹⁵⁹ Al Ghadami, Abdullah, *El maraa wal luga*, Beirut, El Markas el zacafi, 1996, pág. 182. (*La mujer y el lenguaje*, Beirut, El centro cultural, 1996).

¹⁶⁰ Tarshuna, Mohamed, *El ruwaya el nisaiya el arabia: Kitabet el zat fi el ruwaya*, Túnez, Dar Al Ganub, 1999. pág. 160. (*La novela femenina árabe: la autobiografía en la novela*, Túnez, Casa del sur, 1999).

en la existencia de escrituras de mujer, a diferencia de las escritas por hombres -descargadas de inquietudes y preocupaciones- y gira en áreas que fueron como zonas no contadas -tabúes- en la creatividad literaria y empiezan a salir a la luz, así que tenemos que escucharlas y luego evaluarlas, especialmente a la luz del gran flujo creativo en el mapa de la innovación global de las últimas décadas.

En este sentido, Abul Naga reclama que para ella “escritura femenina” indica los mundos de la mujer relacionados con la debilidad, la sumisión y el placer sexual, con lo que en ningún caso se puede tomar como base para clasificar el texto como un texto feminista, puesto que el hombre puede escribir un texto femenino. Por eso ella, como algunas otras escritoras, cree que “la escritura feminista” será el término más adecuado para la realidad, debido a que “femenina” conduce al encierro dentro del círculo del género femenino, mientras que “el texto feminista” indica, en alto grado, la particularidad de lo que escribe la mujer ante lo que escribe el hombre, porque hay muchas mujeres que escribieron utilizando el lenguaje y la mentalidad del hombre o, más bien, machistas.¹⁶¹

De hecho, numerosas investigaciones y estudios dedicados a recopilar y publicar textos sostienen la confirmación de la existencia del género. Y respecto a su definición, se reclama que bajo el término “femenino” se encuadra toda una amplia serie de aspectos textuales

¹⁶¹ Abul Naga, Sherine, *op. cit.*, pág. 98.

diversos, tanto a nivel geográfico-histórico como a nivel sociocultural. En otras palabras, es una literatura que se constituye en mensaje, emitida con huellas textuales femeninas y cuya raíz es la cosmovisión de un sujeto femenino.

Por otra parte, la obra literaria debe ofrecer aspectos ejemplares que conlleven una perspectiva positiva de la identidad femenina, al dibujar en sus páginas mujeres liberadas del dominio patriarcal, y no preocuparse solo por la imagen de la mujer y por los aspectos formales del texto. Así que, a partir del año 1975, y concretamente con Elaine Showalter a través de su obra *Una literatura propia* (1977), se ha cambiado la teoría crítica femenina, ya que empezó a defender la necesidad de estudiar la literatura femenina como grupo independiente, al establecer una historia común de marginaciones; y esto conlleva el considerar la literatura femenina como una subcultura, como una tendencia marginal que ejerce sus actividades de forma periférica a la cultura oficial.

Por su parte, Toril Moi resume el proceso de la literatura femenina en tres términos o fases que son: femeninos, feministas y de la mujer. La primera fase consiste en la imitación de los conceptos de la tradición dominante, la segunda se concentra en la protesta contra los valores y modelos de la tradición y en alzar un llamamiento por los derechos de la minoría, mientras que la última fase consiste en alcanzar la propia identidad a través del autodescubrimiento. Se cree que las tres

fases pueden ser localizadas en el desarrollo creativo de una escritora y esto es lo que vamos a analizar posteriormente en el caso de nuestra autora, Carmen Martín Gaité.¹⁶²

En el mismo sentido, para Jean Franco la literatura representa la lucha de la mujer por el poder de interpretar, que no se capta en el nivel abstracto teórico, sino en géneros seculares de la escritura, ejercidos en forma de cartas, historias de vida o denuncias. Y esto, sin duda, se refleja en la segunda fase, llamada “feminista” y, al mismo tiempo, como allanamiento para alcanzar el autodescubrimiento de la mujer.¹⁶³

Sin embargo, las mujeres, en su lucha por el poder de las interpretaciones, con frecuencia han tenido que recurrir a formulaciones seculares que no pertenecen a la esfera pública; en otros casos, sus gritos han sido expropiados y llevados al campo público como si fueran textos masculinos.

La literatura femenina se distingue por su rasgo dialogal, que se emplea para acercar a la realidad, sin demostrar claramente la necesidad de romper el orden canónico, sino mediante el intento de perturbarlo, ya que a través del lenguaje dialogal se puede conseguir el desmantelamiento de las huellas textuales que representan el sistema tradicional de la convivencia sociocultural. En este sentido, el crítico

¹⁶² Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 67.

¹⁶³ Franco, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, El Colegio de México, F.C.E., 1989, pág. 11.

ruso Mijail Bajtín subraya que la dialogía representa un modo de acercarse al mundo y modificarlo, ya que la dialogía tiene como meta las estructuras de dominio, empleando sus fórmulas deconstructivas a través de la desarticulación de las estructuras tradicionales, pasando por la liberación de la ancestral sumisión y llegando a la demolición de lo simbólico.¹⁶⁴

A nivel del lenguaje, se nota que la literatura femenina inventa un idioma híbrido que produce un discurso doble, empleado como medio de emerger las féminas excluyentes de los ejes de poder, y esto debido a que un sistema literario nuevo busca su propio modo lingüístico, para afirmar su existencia y diferenciarse de los demás.

Nos encontramos ante un modelo textual bastante coherente e integral para dar fuerza al corpus literario englobado dentro de la literatura femenina. Y, según María Luisa Gil Iriarte, esta literatura representa un movimiento cultural como reflejo a la disolución cognitiva de la postmodernidad, dentro del proceso de la desarticulación del discurso heredero, que es acaparador y desafiador ideológico.¹⁶⁵

Ahora, después de conocer las principales características de la literatura femenina, no hay que olvidar que el debate sobre la existencia de esta tendencia literaria como un tipo de creación literaria

¹⁶⁴ Zavala, Iris M^a, *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pág. 55.

¹⁶⁵ Gil Iriarte, María Luisa, *Debe haber otro modo de ser humano y libre: el discurso Feminista en Rosario Castellanos*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997, págs. 33-34.

independiente se mantuvo mucho tiempo, incluso en el entorno femenino. Porque algunas escritoras suelen negar la existencia de una escritura femenina, por encasillarla dentro del término “escritura femenina” como un espacio cerrado, debido a la crítica negativa de la tendencia, ya que debe clasificar estas producciones textuales por su diferencia con respecto de la literatura canónica, por su particular manera de enfrentar el poder tradicional. En este sentido, Jean Franco cree que si bien cualquier escritor, tanto femenino como masculino, enfrenta el problema del poder textual estableciendo relaciones de acercamiento o distanciamiento respecto a los maestros del pasado, sin embargo, el enfrentamiento tiene una obsesión especial cuando la mujer escribe contra el poder asfixiante patriarcal.¹⁶⁶

La escritura femenina se define a partir del empeño por enfrentar el poder patriarcal, por lo que se excluyen de la categoría aquellos textos escritos por mujeres que no demuestran este carácter, sino que se consideran como parte complementaria de la cultura heredada.

La mujer/escritora, en vez de intentar rechazar la imagen encerrada de la mujer, sigue las huellas del hombre y escribe su literatura con el ritmo de aquel círculo, por lo que su lenguaje viene consolidando aquella imagen dibujada por el discurso masculino. Quiere decir que la escritora, procedente del discurso masculino, ha

¹⁶⁶ Franco, Jean, «Apuntes sobre la crítica feminista y literatura hispanoamericana», en *Hispanamérica*, n° 45, año XV, 1986, pág. 41.

estado ansiosa por jactarse de su belleza/tentación cuando convierte su cuerpo en el tema de su obra creativa y, de esta manera, sigue las huellas del dueño de esta visión, y dueño de la mujer/cuerpo, el hombre. Porque la mujer/escritora escribe por el cuerpo y lo convierte en un icono, imagen mental que no se cumple sin su contrapunto en el hombre, que posee el origen de aquella imagen a través de imaginaciones vinculadas con la formación mitológica del fenómeno del machismo, por lo que el cuerpo femenino no consigue su identidad si no está vinculada con el deseo del hombre. En este sentido, cabe citar el comentario de Helena Araujo:

“Razón tuvo Simone de Beauvoir al definirnos como personas que a la vez pertenecen al mundo masculino y a la esfera donde se le impugna (...) Lo femenino no ha podido nunca manifestarse sino dentro de parámetros masculinos”.¹⁶⁷

En otra disyuntiva de la escritura, la mujer vivía la época del decaimiento en la sombra. Pero con el nacimiento del movimiento de liberación femenino y la aparición de voces que llaman para corregir la visión colectiva hacia la mujer, como un elemento de tentación y un instrumento del placer, surgieron escrituras femeninas que, dentro de un proceso luchador ascendente, intentan liberar el lenguaje femenino de la dominación del hombre/lenguaje y, por siguiente, establecer un glosario lingüístico *ad hoc*, que simula la situación de la mujer y asume su valor humano a nivel de lenguaje, valores y entidad, al igual que el

¹⁶⁷ Araujo, Helena, «Yo escribo, yo me escribo», en *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, op. cit., págs. 458-459.

hombre. Esto condujo a que las mujeres/escriptoras anduvieran el camino de flagelación del otro y le juzgaran poéticamente, de una manera que reflejara la tendencia a la venganza contra lo masculino. En este sentido, Carmen Martín Gaité afirma que la diferencia entre el lenguaje masculino y el femenino se centra en que el hombre no se resigna a no entenderlo todo, mientras que la mujer desconfía muchas veces de la inteligencia como norma, actitud que es convertida por la mujer escritora en un recurso literario.¹⁶⁸

Quiere decir que se trata de un conflicto de posiciones entre la feminidad y la masculinidad. La mujer/escritora, en vez de liberarse como una identidad independiente dentro de las relaciones de producción, se ha metido en el alcance de la tensión sexual, en una guerra de venganza caracterizada por la flagelación de la historia manchada de injusta masculinidad; y por ello, la mujer/escritora tomaba del masculino/historia lingüística un enemigo mortal, por lo que el masculino/lenguaje se ha convertido, en sus escrituras, en el vértigo/víctima; y la mujer/escritora sigue en el mismo círculo entre la víctima y el vértigo; entre la presencia y la ausencia; entre la consolidación y la venganza; entre su estridente reto al masculino/vértigo y el retorno a su propia identidad herida a través de la historia/lenguaje, llevando en su derecha látigos de flagelación del otro/el masculino (el vértigo) y en su izquierda el trono de jactancia y

¹⁶⁸ Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*, op. cit., pág. 28.

autoestima, lejos de la filosofía de la subordinación, la filosofía del señor/esclavo, lanzando, de esta manera, una realidad humana independiente y orgullosa. Su doctrina es renegar de los climas del sometimiento y la subordinación. Para Helena Araujo, este enfrentamiento requiere un tipo de rebeldía:

“Aprendí que debía renunciar a mis ambiciones personales si quería ganar la aprobación de quienes me rodeaban. No lo hice. Quedé oscilando entre el precio de la rebeldía y el peso de la opresión”.¹⁶⁹

La cultura secular ha cosificado a la mujer en su discurso y la literatura tiene por objeto a la mujer desde siempre. Sin embargo, la literatura femenina hace de la figura histórica de la mujer un sujeto solo a partir de ese deseo subversivo, por lo que se puede argumentar que serán solo aquellos discursos subjetivados los que merecerán el término de literatura femenina, con lo que se descartan del género literario femenino todos aquellos productos textuales que, aun habiendo sido escritos por mujeres, asumen el modelo patriarcal tradicional. En este marco cabe señalar que Carmen Martín Gaité, en un artículo de 1983, expone el tema del antagonismo hombre-mujer, donde destaca la importancia de caracterizar la valentía de la mujer, por oposición a la debilidad tiránica del hombre, sin caer en ningún alegato feminista.¹⁷⁰

¹⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 485.

¹⁷⁰ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op.cit., págs. 343-347.

Por otra parte, los críticos se empeñan en abundar en la imagen de la literatura femenina como algo intuitivo, autobiográfico, caótico, sin objetividad, características todas con las que peyorativamente definen esta escritura. Están cayendo en la cómoda tentación de identificar cultura masculina con la ley del padre y, a la vez, reservan para la mujer el camino del azar, el desorden y la indefinición, ya que estos no han sabido desalojar de sus mentes la sensación de la marginación de la mujer y, sin ninguna duda, todo ello conlleva una grave consecuencia: que la mujer-escritora siga nadando en una imagen definida por otro y este sea el único lugar donde pueda reconocerse como algo diferente a la nada. Si embargo, para Carmen Martín Gaité este desconcertante y caótico campo de expresión verbal femenino se ha convertido en un modelo a través de:

“Elevar a lenguaje literario el habla de la mujer, incluyendo sus meandros, titubeos y distracciones. Y por primera vez, el territorio desconcertante y caótico de la expresión verbal femenina empieza a ser tomado como modelo”.¹⁷¹

En efecto, una de las principales críticas dirigidas a la escritura femenina es la afirmación de que la literatura femenina concentra sus fuerzas en una búsqueda auto-definitoria, que la salve de la imagen del otro, ya que se supone que, históricamente, la mujer no ha sido productora de su propio modelo; es con la literatura femenina cuando empieza a hacerlo, rastreando las características que la apartan o

¹⁷¹ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., págs. 430-431.

acercan a lo que de él la separa. Quiere esto decir que solo cuenta con su propia intuición para hacerlo, debido a que trabaja con conceptos que no han sido formulados por ella, y por ello se explican casi todas las características que le han sido imputadas desfavorablemente: receptividad, pasividad, intuición más que razón, desorden, incapacidad para crear lo ficticio, etc.

Otros clasifican la escritura femenina como una literatura menor, debido a la procedencia de este género literario, que surgió como consecuencia de la situación marginal y de sus características, sobre todo la incapacidad de razonamiento simbólico. Según Eduardo Becerra Grande, la escritura femenina (o de mujeres) quedaba etiquetada como una literatura menor porque esta expresión estética, según su opinión, se había caracterizado por su detallismo, su carencia de nivel simbólico, su fragmentación, su objetivismo y sentimentalismo y su intrascendencia, al referirse siempre a una órbita familiar y cotidiana.¹⁷²

De hecho, la negativa del feminismo tanto por las propias mujeres como por el sexo contrario, en parte radica en la confusión del epíteto y en las dificultades de encontrar las palabras para una definición clara para el término del feminismo; porque ambos sexos, en muchos casos, ejercen las mismas actividades literarias.

¹⁷² Becerra Grande, Eduardo, «La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina hispanoamericana», en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura de las Américas 1898-1998*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones 12-16 de octubre de 1998, págs. 639-640.

Sin embargo, los expertos del campo literario han llegado a agrupar con el adjetivo “femenino” una serie ingente de manifestaciones textuales diversas, que no comparten enclaves geográficos, momentos generacionales ni coordenadas socioculturales. Esto supone un riesgo insalvable para la crítica, acostumbrada a trabajar con cómodos espacios tipológicos, ordenados con la ayuda del tiempo y de la geografía.

Otros investigadores llaman literatura femenina a aquella que se constituye en mensaje de un emisor, con huellas textuales femeninas y cuya referencia de base sea la cosmovisión de un sujeto femenino. Por otro lado, dicha escritura debe tener su propia carta de naturaleza y se manifiesta como escritura diferente cuando convierte un objeto cultural, la mujer, en sujeto de su propio discurso; cuando destruye el patrón transitivo de una literatura que la colocaba en una categoría secundaria del texto y conquista un modelo copulativo que auto-genera a sí mismo. Carmen Martín Gaité, por su parte, reclama que la mujer ha de aprovechar literariamente los rasgos de su propio razonamiento, en vez de preocuparse por atenerse a las normas impuestas sobre lo que es escribir bien.¹⁷³

Así, no conviene llamar literatura femenina a aquella que tiene creador femenino, pero sí es literatura femenina la que asume el espacio crítico, además de ser capaz de crear un ámbito independiente

¹⁷³ Martín Gaité, Carmen, *Pido la palabra*, op. cit., págs. 325-341.

que subvierte los patrones de dominio, que marca diferencia con respecto de la literatura del canon, su especial modo de enfrentar las relaciones del poder.

Según Jean Franco, el escritor de ambos sexos, desde su inicio, elige afiliarse con la creación del pasado o decide oponerla. En cuanto a la escritora, tiene más interés en la confrontación con este poder, porque para ella representa el poder dominante del patriarcado y será lógico inclinarse a oponerlo.¹⁷⁴

Obviamente, se pueden prefigurar las líneas maestras que definen la escritura femenina desde el deseo de aniquilación del poder patriarcal, ya que, sin la menor duda, el hombre logra su autoconciencia, logra su ser, porque su deseo material se cumple a costa de la anulación del deseo del contrario, es decir, el de la mujer. Puesto que el dominio requiere el sometimiento del otro y esto se logra cosificando. Pero Carmen Martín Gaité insiste en que la mujer debe salvarse de esta injusta condena, ya que:

“Lo importante es la negación de la imposibilidad de la mujer para salirse de esas vías marcadas a que las condena la historia y la propaganda”.¹⁷⁵

A partir de esto surge una cultura secular, bajo el dominio masculino, que ha cosificado a la mujer en su discurso. En cambio, la

¹⁷⁴ Franco, Jean, «Apuntes sobre la crítica feminista y literatura hispanoamericana», op. cit., pág. 41.

¹⁷⁵ Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, op. cit., pág. 87.

literatura femenina tiene por objeto, desde siempre, a la mujer. Es a raíz de ese deseo subversivo cuando la figura histórica de la mujer pasa a ser sujeto de la literatura femenina.

En resumen, podemos decir que la literatura, como actividad humana, aparece estrechamente relacionada con la ciencia, la religión, la filosofía y la moral, que sondean también el misterio de la existencia. Cada una de estas formas se dirige, con métodos propios y resultados peculiares, hacia una parcela de la realidad. Pero todas se entremezclan, constantemente reciben y proporcionan influencias, integran una totalidad a la que puede llamarse cultura.

Al mismo tiempo, la cultura es un proceso que se desarrolla en el tiempo. Su historia se divide en épocas, que se distinguen unas de otras en función del tipo de problemas que el hombre contempla con especial interés; y la idiosincrasia de las soluciones constituye un estilo, por la coherencia que guardan entre sí. De la sucesión de estilos se mantiene una tradición, un conjunto de aciertos que continúan siendo válidos aun cuando las circunstancias cambien y las épocas se sucedan.

De hecho, el nacimiento de algunas escritoras pioneras representó un rasgo distintivo para una generación entera y, más tarde, aquella misma generación produjo otras figuras que también se han convertido en un referente espléndido e instintivo para la siguiente generación. Generación que transmitió la literatura narrativa escrita a través de las plumas de aquellas escritoras, desde los márgenes de la

propensión y simpatía, escondida tímidamente entre las columnas de periódicos y revistas, a un terreno prioritario, de modo que pueda retar la producción creativa masculina, competir con ella y superarla en varios campos. Para Virginia Woolf, las escrituras de autoras como Jane Austen, las Brontë y George Eliot:

“No son realizaciones individuales y solitarias; son el resultado de muchos años de pensamiento común, de modo que a través de la voz individual habla la experiencia de la masa”.¹⁷⁶

Lamentablemente, la mayoría de las tendencias críticas miran con desaprobación el término escritura femenina. Lo ven como un delito teórico y un enanismo práctico hacia la creación femenina; adherente como un renacuajo humano, sufrido por parte de la cultura masculina de la mayoría de las civilizaciones. Lo más grave de esta opinión consiste en tratar la creación femenina como una posibilidad de convertirse en un medio para la mendicidad o para excitar la compasión; y todo esto vinculado con la injusta crítica hacia la creación femenina, que durante muchos años llegó a clasificarla como un mendigo que utiliza su invalidez para alcanzar la simpatía de los demás. En este sentido, conviene destacar la reclamación de Virginia Woolf respecto a la necesidad de serenidad y neutralidad, por parte del crítico, a la hora de enfrentarse al asunto de las diferencias entre los sexos. Así, dice Virginia Woolf:

¹⁷⁶ Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, op. cit., pág. 91

“Cuando un razonador razona desapasionadamente, piensa sólo en su razonamiento y el lector no puede por menos de pensar también en el razonamiento. Si el profesor hubiera escrito sobre las mujeres de modo desapasionado, si se hubiera valido de pruebas irrefutables para establecer su razonamiento y no hubiera dado la menor señal de desear que el resultado fuera éste de preferencia a aquél, tampoco el lector se hubiera sentido furioso”.¹⁷⁷

Es cierto que la crítica desempeña un papel imprescindible para el desarrollo de la creación literaria; pero, a veces, el panorama crítico retardado de algunas sociedades complicó la correcta comprensión de la creación femenina. En el mismo sentido, podemos subrayar que hoy día la mujer creativa ya no es un ser grácil ni un cristal frágil ante cualquier crítica, sino un ser maduro, culto que busca que se juzgue su mente y su creación, y no solo su cuerpo. Y solo a través de un verdadero acercamiento neutro se pueden descifrar dichos misterios, bien escondidos y cerrados en el fondo de la feminidad, para descubrir el verdadero genio femenino, que ha sido confiscado durante siglos en favor de la represión social, encubierto por las costumbres, que apenas había musitado sus espléndidas hazañas durante décadas. Así reclama Helena Araujo:

“La sexualidad femenina ha sido tan vejada y deformada que no se deja descubrir sin obscenidad”.¹⁷⁸

¹⁷⁷ *Ibid.*, pág. 75.

¹⁷⁸ Araujo, Helena, «Yo escribo, yo me escribo», en *Revista Iberoamericana*, op. cit., pág. 458.

Aquella injusta y dura postura le dolía mucho, porque representa una clara y tosca discriminación sexual en los campos intelectual y del pensamiento; cierra las puertas a la mujer y le niega la oportunidad de alcanzar sus ambiciones y deseos, aunque la mujer disponga de la misma inteligencia y ambición que el hombre, o tal vez más. Sin embargo, todo esto no la paró ni decepcionó; al contrario, la empujó a luchar firmemente contra la discriminación sexual y a dejar grandes huellas en el movimiento femenino en general, mediante sus destacadas actividades como entusiasta defensora de la causa de la mujer y, sobre todo, de sus derechos a una educación igual que el hombre y en el proceso literario femenino en particular, ya que sus hazañas y grandezas siguen siendo un rasgo distintivo y brillante en la encrucijada de la literatura internacional. Y explotó en una lumbrera femenina que, con el curso del tiempo, aumenta de florecencia y esplendor.

I.3.3. La literatura femenina: sueño, aventura, realidad.

“Somos seres tan alimentados de vida como de literatura”.

Carmen Martín Gaité, *Pido la palabra*.

Si bien, la literatura se vio determinada por la búsqueda de estabilidad y progreso¹⁷⁹, el proceso de la escritura femenina, desde los

¹⁷⁹ Fernández Rodríguez, Teodosio, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas, 1995, pág. 73.

primeros intentos, representa una larga lucha y una aventura basada en todo tipo de riesgos y desafíos, que en varias ocasiones causó la pérdida de la vida de algunas vanguardias femeninas y, a veces, conllevó la locura o la histeria. Sin embargo, para Carmen Martín Gaité existe la manera en la que la mujer pueda atravesar aquellos desafíos, porque:

“Lo importante es la negación de la imposibilidad de la mujer para salirse de esas vías marcadas a que las condena la historia y la propaganda”.¹⁸⁰

Todo ello para que años más tarde -o tal vez siglos más tarde- y gracias a tales esfuerzos y sacrificios, surgiera una creación literaria femenina independiente y brillante que, sin duda alguna, enriqueciera el producto creativo humano.

A lo largo de décadas el discurso femenino recibe un tratamiento crítico y editorial desfavorable y ese es el motivo por el que dicha literatura sea vista en términos de subcultura literaria. Según la norteamericana Elaine Showalter fue la tercera fase, periodo de autodescubrimiento y búsqueda de identidad propia, la que corresponde a lo que llamamos literatura femenina.¹⁸¹ En este sentido, cabe recordar que Carmen Martín Gaité alaba y reconoce el papel que desempeña Showalter a través de sus escrituras a favor de la literatura femenina:

¹⁸⁰ Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, op. cit., pág. 87.

¹⁸¹ Showalter, Elaine, *A literature of their own*, British women novelist, Princeton University Press, 1977.

“Elaine Showalter en su reciente estudio de 1985, *Feminist criticism in the wilderness*, hace una salvedad muy interesante (...). Showalter observa que no puede existir literatura ni crítica totalmente al margen de la escritura Dominante”.¹⁸²

En efecto, a través de la evolución del proceso del corpus se han llegado a destacar algunas características que determinan este tipo de literatura. La primera de estas consiste en la subversión de la escritura femenina, que se alza en indicación perturbada, transformadora y destructora de las reglas jerárquicas patriarcales, que detentan el discurso de la mujer y su propia imagen. Por lo tanto, una vez que la mujer escribe como mujer, desde su cuerpo y su voz, presenta un desafío al discurso gobernado por el sexo contrario.¹⁸³

Una de las tendencias subversivas es la escritura del cuerpo: definición de la mujer a través de la escritura del cuerpo, como un modo para destruir la unidad del sujeto como proyección de una lucha específicamente masculina. En este sentido, Hélène Cixous afirma que la mujer lucha para que su cuerpo sea escuchado; para enfrentar el discurso masculino impuesto, durante mucho tiempo, a la mujer:

“Durante mucho tiempo, la mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar-conyugal de domesticación, a los reiterados intentos de castrarla. La que se mordió diez mil veces siete veces la lengua antes de no hablar, o murió a causa de ello, o conoce su lengua y su boca mejor que nadie. Ahora, yo-mujer haré estallar la Ley:

¹⁸² Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 31.

¹⁸³ Cixous, Hélène, *La risa de la medusa, Ensayos sobre la escritura*, op. cit., pág. 119.

de aquí en adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable; y que debe producirse de inmediato, en la lengua”.¹⁸⁴

En este sentido, Nara Araujo manifiesta que la mujer demanda transgredir el orden patriarcal impuesto y, para conseguirlo, escribe con su cuerpo, en un acto de autoliberación.¹⁸⁵

La literatura femenina es dialogal, porque la dialogía es una forma de acercamiento a las verdades absolutas a través de la literatura. La literatura, las palabras, son formas privilegiadas en las cuales se cifra la convivencia de una colectividad, pues la dialogía es una forma de comprender el mundo y de transformarlo. Según María Iris Zavala, utilizando la terminología del crítico ruso Mijail Bajtín, la literatura femenina dialoga y existe en el seno de una tradición con la que se enfrenta, ya que la dialogía no es solo verbal: es una poética social transdisciplinaria y crítica que se dirige hacia la manera de establecer la pluralidad de un discurso social, puesto que la dialogía se concentra en las estructuras de dominio.¹⁸⁶

Conviene mencionar que el camino de la aventura femenina requiere una decisión o voluntad decisiva para correr el riesgo y aceptar el desafío con todas sus consecuencias; esto significa elegir un camino propio y conduce a rechazar otras alternativas. Según María Luisa Gil

¹⁸⁴ *Ibíd.*, pág. 58.

¹⁸⁵ Araujo, Nara y Delgado, Teresa, *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pág. 516.

¹⁸⁶ Zavala, Iris M^a, *La posmodernidad...*, op. cit., pág. 55.

Iriarte, la mujer que aspira a lograr su autoconciencia y la emergencia de su propia personalidad, debe rechazar otras vías sociales de integración.¹⁸⁷

Así, para elegir hay que rechazar lo contrario, hay que aceptar el desafío; pero el rechazar y el aceptar requiere un sacrificio: atravesar los obstáculos puestos por el otro rival y, según la misma María Luisa Gil Iriarte, la literatura femenina tiene que quebrantar los cimientos del patriarcado.¹⁸⁸

De hecho, el requisito de quebrantar las estructuras particulares refleja y confirma una de las características principales de la escritura femenina: se califica como literatura subversiva. Pero cualquier proceso histórico, para conseguir su objetivo, deberá producirse y realizarse gradualmente, aprovechar las condiciones del momento. Basándose en esta idea, la feminista Toril Moi certifica la doctrina de la feminista angloamericana Elaine Showalter, que descubrió tres fases principales en el desarrollo histórico de la literatura femenina:

1. La fase femenina (1840-1880), una fase prolongada de imitación de las características principales de la tradición dominante y una interiorización de sus modelos de arte y sus concepciones de los roles sociales.

¹⁸⁷ Gil Iriarte, María Luisa, *Testamento de Hécuba: Mujeres e indígenas en la obra de Rosario Castellanos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999, pág. 103.

¹⁸⁸ Gil Iriarte, María Luisa, *Debe haber otro modo de ser humano y libre*, op. cit., pág. 105.

2. La fase feminista (1880-1920), que se caracterizó por la escritura de las mujeres que protestaron contra las normas y los valores masculinos, y abogó por los derechos de la mujer y sus merecimientos, incluyendo una demanda de autonomía.

3. La fase de mujer (1920-), de auto-descubrimiento; una vuelta hacia el interior, liberada de parte de la dependencia de la oposición; una búsqueda de identidad.¹⁸⁹

En su mencionado ensayo sobre el proceso del desarrollo histórico de la literatura femenina, Showalter dice:

“Las mujeres rechazan tanto la imitación y la protesta y dos formas de dependencia y recurren en cambio a la experiencia femenina como la fuente de un arte autónomo, que se extiende al análisis feminista de la cultura a las formas y técnicas de la literatura”.¹⁹⁰

Sencillamente, podemos ver que la lucha de la mujer adopta su propia táctica consistiendo, primero, en el acercamiento a la tradición del patriarcado, para beneficiarse de sus principales cualidades, las características del arte oficial; luego pasó a imitar dichas ventajas, además de interiorizar y perpetuar sus modelos y sus metáforas.

Debido a la primera fase muchos, incluso mujeres, acusan a la mujer de incapacidad literaria y ponen en duda la existencia de la

¹⁸⁹ Showalter, Elaina, *A Lile ralure of Their Own*, Princeton, Princeton University Press, 1977, citado en Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, op. cit, pág. 66.

¹⁹⁰ Gil Iriarte, María Luisa, *Debe haber otro modo de ser humano y libre*, op. cit., pág. 139.

literatura femenina, insistiendo en que la producción textual femenina no es más que una imitación de la literatura masculina. Por otra parte, la segunda fase, la de protesta, representa la verdadera ofensiva del feminismo, porque refleja una transición muy importante en el proceso del mismo, que abrió el camino hacia la existencia sólida de la escritura femenina, levantando la voz contra la canonización y a favor de la defensa de los derechos femeninos.

Sin duda alguna, la tercera fase, la fase de la búsqueda de identidad propia de la mujer, se considera la definitiva y el resultado de una lucha furiosa y valiente, porque el principal objeto del corpus femenino consiste en lograr la propia identidad femenina.

Lamentablemente, desde hace siglos la mujer ha sido importante en el mundo imaginario, el mundo de la literatura, de la poesía, del amor legendario, de las aventuras de los conquistadores y los reyes, del arte y el teatro. Mientras que casi no existe en la realidad o, en el mejor de los casos, existe encerrada y reprimida en la habitación.

En este sentido, si Rosario Castellanos describió la existencia femenina como un mito a lo largo de la historia, Virginia Woolf calificó esta existencia como un ser mixto, porque en el terreno de la imaginación tiene la mayor importancia, mientras que en la historia casi no aparece. En las obras escritas por hombres, se la imaginaria uno como una persona importantísima, polifacética, heroica y

espléndida. Pero esta mujer es denominada por Woolf la mujer de la literatura:

“Las mujeres han ardido como faros en las obras de todos los poetas desde el principio de los tiempos: Clitemnestra, Antígona, Cleopatra, Lady Macbeth, Fedra, Gessida, Rosalinda, Desdémona, la duquesa de Malfi entre los dramaturgos; luego entre los prosistas, Millamant, Clarisa, Becky Sharp, Ana Karenina, Emma Bovary, Madame de Guermantes. (...). En realidad, si la mujer no hubiera existido más que en las obras escritas por los hombres, se la imaginaría uno como una persona importantísima; polifacética: heroica y mezquina, espléndida y sórdida, infinitamente hermosa y horrible a más no poder, tan grande como el hombre, más según algunos. Pero ésta es la mujer de la literatura.¹⁹¹

Ciertamente, durante siglos la mujer ha luchado fielmente para lograr su fin, su libertad intelectual y su existencia a través de la palabra, que representa el arma del intelectual. Se supone que las huellas del inicio de este largo camino comienzan en el siglo dieciséis, con los sacrificios de algunas figuras femeninas que perdieron sus vidas o sus mentes; o que vivían sus años en castidad y anonimato, lo que significa sin identidad propia.

Según la propia Woolf, esta situación continuó hasta una fecha muy tardía del siglo diecinueve. Y así, algunas figuras femeninas usaron vestimentas masculinas; fueron víctimas de una lucha interior, como revelan sus escritos; trataron, sin éxito, de velar su identidad tras un nombre masculino, como la pionera inglesa Charlotte Brontë, que escribió bajo el nombre de pluma Currer Bell (1816-1855); o la escritora

¹⁹¹ Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, op. cit., págs. 61-62.

inglesa Mary Ann Evans (1819-1880), que utilizó el seudónimo de George Eliot; y la escritora francesa George Sand (1804-1876), utilizando el seudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin..¹⁹²

Por tanto, si bien dichas mujeres no lograron el éxito, al disimular su identidad mediante la astucia o a través del disfraz, al menos pusieron un ladrillo básico en el puente para sus compañeras seguidoras.

Curiosamente, en aquella época ni siquiera el título social de una mujer la salva del temor ante el poder dominante del hombre, y el resultado era siempre triste, como en el caso de Lady Anne Finch, condesa de Winchilsea (1661 - 1720): trascendental, al ser uno de los primeros poetas femeninos publicados en Inglaterra y puede que la mejor mujer poeta de Inglaterra antes del siglo XIX; era noble y, debido a sus actividades literarias, debió encerrarse en una habitación para escribir, lejos del público, apenada por la amargura y los escrúpulos, padeciendo episodios recurrentes de depresión o melancolía. Podemos imaginar y sentir la decepción y la amargura que vivió la duquesa a través de sus propias palabras, en las que describió las actividades permitidas a las mujeres: las domésticas, y no aquellas relacionadas con la mente y el pensamiento, que empañan su belleza, como veremos en estos versos de su poema *Introducción*:

¹⁹² *Ibíd.*, pág. 71.

“Ay, a la mujer que prueba la pluma/se le considera una criatura tan presuntuosa/que ninguna virtud puede redimir, su falta./Nos equivocamos de sexo, nos dicen/de modo de ser; la urbanidad, la moda, la danza, el bien vestir/los juegos son las realizaciones que nos deben gustar/escribir, leer, pensar o estudiar/nublarian nuestra belleza, nos harían perder el tiempo/e interrumpir las conquistas de nuestro apogeo/mientras que la aburrida administración de una casa/con creados algunos la consideran nuestro máximo arte u uso”.¹⁹³

Si una mujer noble, protegida con un título social elevado, se queja con rabia de su destino, podemos imaginar qué ocurre si una mujer de la clase media de esa época intenta escribir literatura, qué destino le espera por su aventura, qué consecuencias terribles tiene que enfrentar: locura, aislamiento o, tal vez, la muerte. Ciertamente, es una lástima que una mujer, o muchas, fueran capaces de escribir así, con talento sano, y al fin se vieran empujadas a la cólera y a la amargura. Así que, el triste destino de la duquesa se convirtió en el coco con que se asustaba a las chicas inteligentes. Pero el coco -la locura, la soledad, el aislamiento, la castidad, e incluso la muerte- en lugar de asustarlas les daba ánimo y coraje para seguir luchando.

Sin embargo, debe haber existido alguna clase de genio entre las mujeres, que tal vez nunca dejó su huella en el papel porque debió hacer su trabajo literario en la sala de estar común, y siempre tuvo buen cuidado para que nadie ajeno a su círculo familiar sospechara de sus preocupaciones. O quizás algunas mujeres escribieron obras sin firmarlas, y estas terribles situaciones se reflejaron más tarde en las

¹⁹³ Citado en Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, op. cit., pág. 83.

teorías de algunas mujeres, hasta el punto de pedirles que se disfrazasen bajo la figura masculina para ser aceptadas; porque, según esa hipótesis, hay necesidad de disfrazar la esencia femenina bajo la apariencia masculina para conseguir un espacio en el ambiente literario; además, la codicia del hombre no tiene límite y este desea dominar y controlar todo. Y la excusa para tal hipótesis era que la mujer no tenía otra forma de evitar el enfrentamiento con lo masculino. Según Raquel Medina, para lograr este objetivo hay que asumir una voz masculina y solo por el disfraz podrá conquistar su fin la mujer.¹⁹⁴

Las protagonistas de esta táctica discursiva tan sumisa presentan dos opciones para lograr entrar en el canon: o bien usan un discurso no amenazante, o bien adaptan la lengua del padre; y las dos opciones conducen a la marginalización. Por otra parte, esta última teoría también se opone totalmente al principal carácter de la escritura femenina, que consiste en lograr la identidad propia de la mujer a través del enfrentamiento con el patriarcado y la destrucción de los modelos impuestos tradicionalmente. Porque en virtud de tal táctica, la mujer no logra sino que pierde definitivamente su identidad.

No es justo decir que el feminismo empieza, apenas, a partir del siglo diecinueve; pero debido a las condiciones del pasado, no hay manera de encontrar, documentar e incluir en el proceso la producción

¹⁹⁴ Medina, Raquel y Zecchi, Bárbara, *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, op. cit., pág. 10.

literaria de las mujeres olvidadas durante los siglos anteriores. Y, por otro lado, el pensar que la iniciativa de la literatura femenina empezó solo en el siglo diecinueve, aunque sea porque carecía de testigos y documentos del pasado, creo que disminuye el papel desempeñado por dichas heroínas, e ignora sus sacrificios y sufrimientos.

Las condiciones del feminismo en América latina no han sido mejores que en otras partes del mundo, porque la escritura femenina se enfrentó a la censura política del estado que, durante la dictadura que había dominado todo el continente durante muchas décadas, prohibía las actividades literarias, encarcelaba al escritor, le obligaba a exiliarse y quizá llegaba a asesinarlo.

Según la argentina Angélica Gorodischer, no hay país en Latinoamérica que no haya implantado la censura. Esta censura, procedente del poder totalitario, se ejerce prohibiendo textos y libros, puesto que tales actividades representan un peligro desde el punto de vista del dictador ya que dichas palabras revelan lo oculto y, debido a ello, hay que cerrar la boca del escritor.¹⁹⁵

De hecho, la libertad de expresarse sin barreras es un elemento esencial de la dinámica y el progreso del pensamiento, puesto que la crítica constituye un vehículo favorable para el desarrollo de la cultura. Y al escritor, en los países latinoamericanos, le quitaron definitivamente

¹⁹⁵ Gorodischer, Angélica, «Contra el silencio por la desobediencia», en *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, op. cit., pág. 479.

el principio de la libertad y de la creación, por lo que la censura alcanzó un límite muy peligroso. Según la escritora argentina Reina Roffe, en los trágicos años de la dictadura nadie sabía quiénes eran los censores, de qué manera actuaban para prohibir los libros de literatura, historia, sociología, sicología, política y, aun de matemáticas.¹⁹⁶

Obviamente, en estos países la mujer siempre enfrenta, además de tales censuras, otro tipo de censura no menos grave que estas: la censura endógena, que algunas veces es más difícil de erradicar. La censura ofrece al escritor algunas alternativas, cada una de ellas más dura que las demás: el silencio, lo que para el escritor significa -a mi juicio- suicidarse o, por lo menos, vivir sin vida, vivir y crear en un medio extranjero tras emigrar, convertirse en eufemístico o entregarse totalmente a su destino y exiliarse.

Esto último, el exilio, conlleva muchas complicaciones para el ser humano, sobre todo para el intelectual. Según Iván Rubio Cuevas, el sufrimiento del exilio provoca dolorosas consecuencias en quienes lo sufren, pero lo más grave de ellas se refleja en la despersonalización -es decir, en el problema lingüístico- por las dificultades surgidas en su actividad literaria.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Roffé, Reina, «Omnipresencia de la censura en la escritora argentina» en *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, op. cit., pág. 909.

¹⁹⁷ Rubio Cuevas, Iván, «De exiliados cubanos a cubanoamericanos: la narrativa de la generación del 1'5», en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura de las Américas 1898-1998*, op. cit., pág. 187.

De hecho, la imposibilidad de entrar totalmente en el nuevo país, aun después de muchos años, constituye el problema del exiliado, y cada vez aumentan más sus sufrimientos cuando ve que sus hijos dejan de recordar todo lo relacionado con su patria original. Para un escritor, sea mujer u hombre, el exilio es más difícil que para cualquier otro ser humano, porque las actividades literarias del autor siempre son reflexiones sociales y humanas sobre su propia gente, su realidad; reflejan los problemas y la historia de su patria. En este sentido, la escritora venezolana Isabel Allende afirma que los escritores son intérpretes de la realidad.¹⁹⁸

Creo que el autor, cuando deja obligatoriamente su patria, se queda en el medio: ni logra contemplar su realidad antigua ni acepta incorporarse a la nueva realidad, porque esta, para él no significa más que un mundo ajeno a su alma. Naturalmente, cada escritor está comprometido con las causas sociales de su pueblo y, debido a ello, ha de vivir, sentir y reflejar sus preocupaciones.

De hecho, este compromiso social y político de la escritora latinoamericana tiene, en muchas ocasiones, un precio muy alto, porque las dictaduras ven en el escritor una amenaza más grave que la de las armas. La escritora colombiana Albalucía Ángel lo denomina el precio de la rebeldía, afirma que la escritora latinoamericana se queda

¹⁹⁸ Allende, Isabel, «La magia de las palabras», en *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, op. cit., pág. 451.

oscilante entre el precio de la rebeldía y el peso de la opresión. En otras palabras, tiene que renunciar a una para lograr la otra.¹⁹⁹

Es patente que no se puede separar al ser humano de su realidad, sobre todo al escritor, porque el propio escritor representa una parte de esa realidad. En este sentido, Elena Poniatowska condiciona la escritura a la realidad y afirma que los autores escriben a partir de una realidad, y de ahí la necesidad de que el escritor deba saber lo que sucede en su país para conocer su mundo real, para que pueda reflejarla e interpretarla para la sociedad.²⁰⁰

El feminismo en América Latina tuvo bastantes obstáculos a lo largo de su historia, entre ellos: la censura familiar, social, nacional o continental; el silencio y el olvido en el que se ha mantenido a muchas escritoras latinoamericanas. Sin duda alguna, se pueden imaginar las dificultades del proceso creativo femenino en América Latina, debido a que nació en un ambiente y unas condiciones miserables. Sin embargo, las mujeres latinoamericanas realizaron un gran esfuerzo durante los siglos pasados, para que se reconociesen y escuchasen sus voces y para que se rescatasen del anonimato muchas de sus obras.

¹⁹⁹ Albalucía, Ángel, «Una autobiografía a vuelo de pájara», en *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, op. cit., pág. 453.

²⁰⁰ Poniatowska, Elena, en una entrevista publicada en, *Cuadernos Hispanoamericanos* 613-614, Madrid, Agencia española de cooperación Internacional, julio- agosto, 2001, pág. 137.

De hecho, en América Latina la escritura femenina muestra sus huellas desde mediados del siglo dieciséis. Existió una princesa india, llamada Anacaona, en la zona que hoy se conoce como la República Dominicana, que compuso versos en lengua latina para acompañar los cánticos de su tribu. Según Celia Corres de Zapata, esta mujer puede que haya tenido poderes sobrenaturales, o que fuera una bruja respetada por su tribu.²⁰¹

De hecho, el resultado de esta larga y amarga lucha de la fémina latinoamericana fue el nacimiento de generaciones de destacadas escritoras, como: la pionera del proceso femenino, Sor Juana Inés de la Cruz; las clásicas, como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Clorinda Matto de Turner, Teresa de la Parra, Alfonsina Storni, María Luisa Bombal, Elena Garro y Rosario Castellanos; y las nuevas, como Isabel Allende, Albalucía Ángel, Griselda Gambaro, Angélica Gorodischer, Sylvia Molloy, Elena Poniatowska y Luisa Valenzuela.

Es preciso mencionar que la mujer no se rindió. Por el contrario, consiguió afirmarse como en estancia suprema, por encima de la desgracia, del desprecio y aún de la muerte; tal es la trayectoria que va desde la soledad más estricta hasta el total aniquilamiento. Pero hubo un instante, hubo una decisión, hubo un acto en el que la mujer alcanzó la conciliación de su conducta con sus apetencias más secretas,

²⁰¹ Corres de Zapata, Celia, en «Escritoras Latinoamericanas: Sus publicaciones en el contexto de las estructuras del poder», *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, op. cit., pág. 591.

con sus estructuras más verdaderas, con su última sustancia. Y en esa conciliación, su existencia se insertó en el punto que le corresponde en el universo, evidenciándose como necesaria y resplandeciendo de sentido, de expresividad y de hermosura.

Por otro lado, el nuevo mundo exigirá el esfuerzo y la colaboración de todos. Y entre esos todos está la mujer, que posee una potencialidad de energía para el trabajo con la que ya cuentan los sociólogos, que saben lo que se traen entre manos y planifican nuestro desarrollo. Las mujeres, en su lucha por el poder de las interpretaciones, con frecuencia han tenido que recurrir a expresiones no canónicas, a manifestaciones seculares que no pertenecen a la esfera pública; en otros casos, sus gritos han sido expropiados y llevados al espacio público como si fueran textos masculinos.

No hay que olvidar que desde la década de los setenta los medios masivos de comunicación, sobre todo la radio, la televisión y las tiras cómicas, internacionalizaron la cultura, subvirtiendo en algunas instancias los ideales nacionales. Este imperialismo cultural pudo tener aspectos emancipatorios y, al mismo tiempo, provocó la aparición de nuevas formas de cultura urbana popular y respaldó los movimientos de mujeres que se formaron fuera de las instituciones políticas.

Según Jean Franco la lucha también se entabla, aunque quizá de manera menos dramática, en la institución literaria, sobre todo alrededor de la novela como alegoría de la formación nacional que

estableció alianzas entre la clase media y las clases subalternas. Todo esto abrió un espacio para la escritura femenina que fue aprovechado, plenamente, para demostrar la coyuntura entre el patriarcado y el nacionalismo y, al mismo tiempo, para contar su propia versión de la historia del romance familiar.²⁰²

De hecho, numerosas investigaciones y estudios dedicados a recopilar y publicar textos sostienen la confirmación de la existencia de un tipo literario de creación independiente. Respecto a su definición, se reclama que bajo el término “femenino” se encuadra toda una amplia serie de aspectos textuales diversos, tanto a nivel histórico-geográfico como a nivel sociocultural. En otras palabras, es una literatura que se constituye en mensaje, emitida con huellas textuales femeninas y cuya raíz es la cosmovisión de un sujeto femenino.

Por otra parte, Toril Moi afirma que las tres etapas de la escritura femenina indicadas por Showlter pueden ser localizadas en el desarrollo creativo de una escritora, y esto es lo que vamos a analizar, posteriormente, en el caso de nuestra autora Carmen Martín Gaité.²⁰³

En el mismo sentido, para Jean Franco la literatura representa la lucha de la mujer por el poder de interpretar lo que no se capta en el nivel abstracto teórico, sino en expresiones seculares de la escritura, ejercidos en forma de cartas, historias de vida o en denuncias. Y esto,

²⁰² Franco, Jean, *Las conspiradoras...*, op. cit., pág. 22.

²⁰³ Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, op. cit., pág. 67.

sin duda, se refleja en la segunda fase, llamada “feminista” y, al mismo tiempo, como allanamiento para alcanzar el autodescubrimiento de la mujer.²⁰⁴

La literatura femenina se distingue por su rasgo dialogal, que se emplea para acercar la realidad sin demostrar claramente la necesidad de romper el orden canónico, intentando perturbarlo, ya que a través del lenguaje dialogal se puede conseguir el desmantelamiento de las huellas textuales que representan el sistema tradicional de la convivencia sociocultural. En este sentido, el crítico ruso Mijail Bajtín subraya que la dialogía representa un modo de acercarse al mundo y de modificarlo, ya que la dialogía tiene como meta las estructuras de dominio empleando sus fórmulas deconstructivas a través de la desarticulación de las estructuras tradicionales, pasando por la liberación de la sumisión ancestral, llegando a la demolición de lo simbólico.²⁰⁵

Así, nos encontramos ante un modelo textual bastante coherente e integral para dar fuerza al corpus literario englobado dentro de la literatura femenina. Según María Luisa Gil Iriarte, esta literatura representa un movimiento cultural como reflejo de la disolución cognitiva de la postmodernidad dentro del proceso de la desarticulación

²⁰⁴ Franco, Jean, *Las conspiradoras...*, op. cit., pág. 11.

²⁰⁵ Zavala, Iris M^a, *La posmodernidad...*, op. cit., pág. 55.

del discurso heredero, que es acaparador e ideológicamente desafiante.²⁰⁶

Ahora, después de conocer las principales características de la literatura femenina, no hay que olvidar que durante mucho tiempo se mantuvo el debate sobre la existencia de esta tendencia literaria como una manifestación verbal estética independiente, incluso en el entorno femenino. Algunas escritoras suelen negar la existencia de una escritura femenina, por considerar el término “escritura femenina” como un espacio cerrado, debido a la crítica negativa de la tendencia. Estas producciones textuales deben clasificarse por su diferencia con respecto de la literatura canónica, por su particular manera de enfrentar el poder tradicional. En este sentido, Jean Franco cree que si bien cualquier escritor, tanto femenino como masculino, enfrenta el problema del poder textual estableciendo relaciones de acercamiento o de distanciamiento respecto a los maestros del pasado, el enfrentamiento presenta una obsesión especial cuando la mujer escribe contra el poder asfixiante patriarcal.²⁰⁷

Así que la escritura femenina se define a partir del empeño por enfrentar el poder patriarcal, por lo que se excluyen de la categoría aquellos textos escritos por mujeres que no demuestran este carácter,

²⁰⁶ Gil Iriarte, María Luisa, *Debe haber...*, op. cit., págs. 33- 34.

²⁰⁷ Franco, Jean, *Apuntes sobre...*, op. cit., pág. 41.

sino que se consideran como parte complementaria de la cultura heredada.

Respecto al primer tipo de escritura, la mujer/escritora sigue las huellas del hombre y escribe su literatura con el ritmo de aquel círculo en vez de intentar rechazar la imagen encerrada de la mujer, por lo que su lenguaje viene consolidando aquella imagen dibujada por el discurso masculino. Quiere esto decir que la escritora procedente del discurso masculino estaba ansiosa por jactarse de su belleza/tentación, al convertir su cuerpo en el tema de su obra creativa y seguir, de esta manera, las huellas del dueño de esta visión y dueño de la mujer/cuerpo, el hombre. Puesto que la mujer/escritora escribe por el cuerpo y lo convierte en un icono, imagen mental que no se cumple sin su contrapunto con el hombre, que posee el origen de aquella imagen a través de ilusiones vinculadas con la formación mitológica del fenómeno del machismo; por lo tanto, el cuerpo femenino no consigue su identidad si no está vinculada con el deseo del hombre.

En el segundo tipo de escritura, la mujer disfruta las ventajas del nacimiento del movimiento de liberación femenino que anima la aparición de voces que llaman a corregir la visión colectiva hacia la mujer como un elemento de tentación y un instrumento del placer, que pretende, dentro de un proceso luchador ascendente, liberar el lenguaje femenino de la dominación del hombre. Por siguiente, establecen un formulario lingüístico moderno (*Ad hoc*) que simula la situación de la

mujer y asume su valor humano a nivel de lenguaje. Esto condujo a que las mujeres/escriptoras anduvieran el camino de la fustigación del otro, juzgándole poéticamente de una forma que refleja la tendencia vengativa contra lo masculino.

Quiere decir que se trata de un conflicto de posiciones entre la feminidad y la masculinidad. La mujer/escritora, en vez de liberarse como una identidad independiente dentro de las relaciones de producción se ha metido en el alcance de la tensión sexual en una guerra vengativa, caracterizada por la flagelación de la historia, manchada de injusta masculinidad; por ello, la mujer/escritora tomaba al masculino/historia/lingüística como un enemigo mortal, por lo que el masculino/lenguaje se ha convertido en sus textos en el vértigo/víctima; y la mujer/escritora sigue en el mismo círculo entre la víctima y el vértigo, entre la presencia y la ausencia, entre la consolidación y la venganza, entre su estridente reto al masculino/vértigo y el retorno a su propia herida identidad, a través de la historia/lenguaje, llevando en su derecha látigos de flagelación del otro/el masculino (el vértigo) y en su izquierda el trono de jactancia y autoestima, lejos de la filosofía de la subordinación, la filosofía del señor/esclavo, lanzando de esta manera una realidad humana independiente y orgullosa; su doctrina es renegar de los climas del sometimiento y la subordinación.

De hecho, la escritura femenina tiene la responsabilidad de producir un contradiscurso que deconstruya siglos de metáforas que pesan sobre la mujer. Y para conseguirlo, la mujer escritora tiene que autodefinirse, auto-escribirse y reinventarse; o sea, el lugar que debe conquistar la mujer es el de la permanente indefinición. Por lo tanto, no extraña la continuidad y la insistencia de las féminas en este rumbo, incluso después de que sus creaciones lograran su existencia y su reconocimiento dentro de la literatura tras una lucha larga y costosa, como ya hemos señalado anteriormente. En este sentido, Selena Millares subraya que en el pasado la situación de la mujer escritora justificaba dicha táctica (la búsqueda de identidad) como parte de la lucha.²⁰⁸

Sin duda, durante todo el proceso de la escritura femenina las escritoras convivían con esa preocupación, la búsqueda de identidad, que casi es semejante al complejo de superioridad que dominó la mente del hombre durante mucho tiempo. Esta preocupación femenina alberga distintos temas de la literatura y se refleja tanto en lo trágico como en lo cómico. Esta búsqueda de identidad, por parte de dichas escritoras, se acomete basándose en el modo autobiográfico, registrando sus propias historias, los recuerdos de la niñez, las tradiciones de sus países de origen...etc. De ahí que la expresión de sentimientos fuertes o reclamos violentos no le estén permitidos a la mujer; es por ello que

²⁰⁸ Millares, Selena, «Las Américas de Calibán», en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura de las Américas 1898-1998*, op. cit., pág. 419.

debemos entender la evocación nostálgica, en especial la de la infancia, como una máscara de la ira.

De hecho, si bien las escritoras se diferencian en el estilo, en lo teórico, en el lenguaje literario, en las tácticas...etc., casi todas coinciden en la necesidad de cambiar el rumbo establecido, el orden patriarcal, eligiendo la crítica y la denuncia para enfrentarlo y para lograr su fin: su propia identidad. Según Juan Bruce-Novoa, que hizo una comparación entre dos poetisas chicanas, Bernice Zamora y Lorna De Cervantes, a primera vista muy distintas en numerosos aspectos, las dos coinciden en su posición respecto al mundo, a la sociedad y a los hombres. Ya que aquellas escritoras en sus textos afirman otra posibilidad de oposición, elegir una alternativa feminista diferente para enfrentar al paradigma masculino, como protesta, crítica y negación y, al mismo tiempo, para encontrar la fuerza en las mujeres y buscar su voz como el poder de otro centro. En su comparación, Bruce-Novoa afirma que ambas tomarán esa diferencia como señal de identidad y la convertirán en una subjetividad distinta a la del hombre, en una alternativa.²⁰⁹

En el mismo sentido, la mexicana Rosario Castellanos afirma que aunque a la mujer, a la poeta y a la escritora se le agoten muchas alternativas, todavía le quedarán otras para confirmar y para defender

²⁰⁹ Bruce-Novoa, Juan, «Bernice Zamora y Lorna De Cervantes: Una Estética Feminista», *Revista Iberoamericana*, op. cit., pág. 567.

su existencia, su personalidad y, por fin, su identidad, mediante el aprovechamiento de otro recurso. Se trata de construir la imagen propia, autorretratarse, redactar el alegato de la defensa, exhibir la prueba de descargo, hacer un testamento a la posteridad y evocar su vida.²¹⁰

Para probar el aprovechamiento, por parte de la mujer, de cualquier recurso, cualquier agujero, cualquier hueco con el fin de asegurar su identidad, Rosario Castellanos aporta como confirmación de esto la ejemplaridad de la pionera femenina mexicana, Sor Juana Inés quien, a pesar de la carencia de alternativas y a pesar de que le prohibieron consignar su historia, pudo aprovechar la coyuntura de una reprimida para escribir un razonamiento a su favor.

En virtud de la tradición ancestral, la existencia de la mujer no puede realizarse sin el hombre y, debido a ello, no se le reconoce tener alma pero sí se le reconoce tener cuerpo. Por ello, la única vía para desarrollarse será a través del ambiente biológico y, evidentemente, todo proceso por parte de la mujer para existir y desarrollarse se queda vinculado al hombre.

Según la propia Rosario Castellanos, la mujer es concebida como un receptáculo de hombres, que se torna impura durante determinadas fechas del mes. Ante este sometimiento total, a la mujer no le queda

²¹⁰ Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, op. cit., pág. 41

opción para la autodeterminación, salvo algunas excepciones en las que la mujer puede salvarse del poder dominante, como en el caso de las prostitutas (indispensables), que no están bajo el poder directo de un hombre pero que, al mismo tiempo, son rechazadas y condenadas por la sociedad.²¹¹

Por otro lado, Rosario Castellanos subraya que la educación procedente del aparato social trabaja sobre la mujer desde su nacimiento para convertirla en un ente moralmente aceptable y socialmente útil, es decir, enseñarle solo a obedecer unos mandamientos que son totalmente ajenos a sus propios intereses y solo sirven a los demás. Sin embargo, mientras ella sirve a los intereses del otro, necesita un mediador para desarrollar su existencia, desde el proceso biológico, sus funciones, incluso para examinar su propio cuerpo y personaje, llegando a ofrecerle la oportunidad de traspasar sus límites a través del fenómeno de la maternidad.²¹²

En este mismo sentido, María Rosa Fiscal, en su estudio sobre la escritora mexicana Rosario Castellanos, afirma que la falta de identidad de la mujer constituye el fundamento de toda la prosa de las escritoras.²¹³

²¹¹ *Ibíd.*, pág. 32.

²¹² *Ibíd.*, pág. 15.

²¹³ Fiscal, María Rosa, *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*, México, Diccionario general de Publicaciones, 1980, pág. 26.

Por su parte, Eduardo Becerra manifiesta que si bien las autoras se diferencian entre sí en los métodos literarios y estéticos que utilizan para representarse, hay un aspecto común a todas ellas; se trata, como hemos señalado, de la búsqueda de identidad. Becerra añade que esta búsqueda se pretende, en algunas escritoras, mediante la vinculación de la creación con la maternidad; y en otras, a través del regreso a la naturaleza. Pero en fin, todas ellas llegan al mismo destino: convertir la producción literaria en función de auto-reconocimiento, que implica la subversión de viejos modelos para lograr una identidad propia ferozmente buscada.²¹⁴

Así, la literatura ha sido utilizada como medio para lograr la propia existencia. Según Toril Moi, la mujer está presente total y físicamente en su voz y su obra escrita; por tanto, es una extensión del acto de hablar, reflejo de su propia identidad, puesto que la voz y la escritura se funden en uno, porque la mujer que habla es enteramente su voz. Ella materializa físicamente lo que piensa, lo que indica su cuerpo.²¹⁵

²¹⁴ Becerra Grande, Eduardo, «La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina hispanoamericana», en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura de las Américas 1898-1998*, op. cit., pág. 640.

²¹⁵ Moi, Toril, *Teoría Literaria...*, op. cit., p.ág. 123.

I.4. La problemática de la mujer en Carmen Martín Gaité.

“El testimonio de las mujeres es ver lo de fuera desde dentro. Si hay una característica que pueda diferenciar el discurso de la mujer, es ese encuadre”.

Carmen Martín Gaité.

De hecho, Carmen Martín Gaité, como se ha señalado en la introducción de la presente tesis, abrazó casi todas las clases de la producción literaria. Pero siempre hay un hilo a través de las páginas de sus obras, se trata de la búsqueda de identidad de la mujer. Por lo tanto, se puede describir la literatura de la escritora salmantina como literatura de la existencia de la mujer, ya que en su obra literaria urge a las mujeres a que inventen su propia conciencia feminista, aunque las formas importadas no pueden ser fácilmente aceptadas o asimiladas.

Por tanto, la escritora salmantina presta especial atención a los problemas e inquietudes de la mujer en sus obras, pero desde un pensamiento teórico propio, para defender a la mujer desde su diversidad con respecto al sexo masculino y no desde la igualdad, por la que tanto estaban luchando las pioneras feministas. Este pensamiento se basa, según nuestra escritora, en la diferencia entre el discurso femenino y el masculino:

“En el fondo la mayor diferencia entre el discurso masculino y el femenino estriba en que un hombre en un nivel de cultura y de inteligencia parecido al de la mujer con quien discute, no se resigna a

no entenderlo todo. A base de una clasificación por temas que en su mismo empeño de imponerse dialécticamente pueda resultar artificial, la mujer en cambio desconfía muchas veces del entendimiento como norma”.²¹⁶

En lo que se refiere a las temáticas recurrentes en sus obras, se destaca la problemática de la mujer. La mujer es el personaje elegido por Carmen Martín Gaité, en muchas ocasiones, para expresar el sentimiento del encierro y el pánico a la soledad:

“Era preciso abandonar la habitación que representaba, por otra parte, el único lugar seguro de que disponía, la única fortaleza donde atrincherarme, donde pisaba un terreno del que era dueña en cierto modo”.²¹⁷

Otro aspecto que refleja el problema de la mujer es la incomunicación en la que el ser humano está sumido, tanto en el entorno familiar como social, y la consiguiente búsqueda de un interlocutor ideal porque:

“Escuchar al otro no sólo va a servir para recomponer su rompecabezas, sino también para encontrar algunas piezas perdidas del mío”.²¹⁸

Para los protagonistas de Carmen Martín Gaité la incomunicación provoca grandes peligros, sobre todo entre las parejas, porque se trata de un muro de desechos que separa a las personas y, por consiguiente, produce angustia y asfixia:

²¹⁶ Martín Gaité, Carmen, «La mujer en la literatura», Conferencia en la Universidad de Göttingen, 27 de abril de 1990.

²¹⁷ Martín Gaité, Carmen, *Todos los cuentos. El balneario y Las ataduras*, Barcelona, Destino, 1994, pág. 41.

²¹⁸ Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 372.

“Aquello debía ser el balneario. Bien ahogado entre montes; no había salida”.²¹⁹

Cada vez disminuye más la posibilidad de conseguir comunicación entre los protagonistas, debido a que los espacios están casi cerrados:

“Era muy poco sitio, estaban demasiado cerca aquellas montañas, demasiado encima, allí fuera, sobre mi propia cabeza se iban a venir abajo”.²²⁰

Por lo tanto, este estado de incomunicación y encierro total conduce a las protagonistas de Carmen Martín Gaité a la decepción y al fracaso:

“Andaba como a tintas, como sin vida, agachada debajo de negros pasadizos”.²²¹

Ya que las protagonistas navegan en un camino infinito, sin llegar al fin:

“Seguía andando en línea recta con los hombros rígidos, y siempre tenía abierto pasillo y más pasillo por delante”.²²²

Y, por consiguiente, este fracaso conlleva tristeza y oscuridad:

“Cuando salí al parque era de noche, una noche sin luna”.²²³

²¹⁹ Martín Gaité, Carmen, *Todos los cuentos. El balneario y Las ataduras*, op. cit., pág. 25.

²²⁰ *Ibid.*, pág. 49.

²²¹ *Ibid.*, pág. 48.

²²² *Ibid.*, pág. 50.

²²³ *Ibid.*, pág. 55.

En este mismo panorama el símbolo de la noche, reflejado en la oscuridad, el miedo y la soledad, determina la inquietud, el terror y el asombroso destino de sus protagonistas:

“Si estaba soñando, tenía que despertar en seguida; antes de que ellos llegasen, antes de ver a Carlos muerto y que fuese verdad. (...). Me debatía entre la luz y la sombra, entre la vida y la muerte, desesperada ante la impotencia de vencer y salir a lo claro, de aniquilar este mundo de amenazas, terror y misterio, que me envolvía y acorralaba, que avanzaba, agigantándose, cada vez más desorganizado y caótico, sin ningún asidero para mí”.²²⁴

Mientras que en otro escenario la casa, para la protagonista, representa otro aspecto de encierro que produce una serie de sufrimientos reflejados en la infelicidad, el ahogo, el aburrimiento, hasta el extremo de que el camino a casa resulta horrible:

“Me quedé quieta como si se me hubiera acabado la cuerda y sentí que me ahogaba en lo oscuro, que no era capaz de subir a casa a encerrarme; ni un escalón más podía subir”.²²⁵

Así, la decepción y el desánimo llegan al tope, por lo que la llegada a casa no resulta tan fácil:

“Me pesaban los pies, subiendo la cuesta, de las pocas ganas que tenía de volver a casa”.²²⁶

Ciertamente, Carmen Martín Gaité enriquece el manejo del discurso femenino. Siempre interesada por la especificidad del mismo,

²²⁴ *Ibíd.*, pág. 57.

²²⁵ Martín Gaité, Carmen, *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1997, pág. 185.

²²⁶ *Ibíd.*, pág. 187.

pretende establecer una cultura propia; encontrar otros discursos que sirvan para enfrentarse al patriarcado; establecer otra cultura para leer y entender la realidad social, que debe ser propia y diferente de aquella establecida. Esta nueva cultura se basa en las motivaciones que tiene la mujer para acercarse al mundo de la ficción y el lenguaje propio de la misma como medio eficaz para subvertir el ancestral orden patriarcal.

El lenguaje propio de la mujer, a juicio de la escritora mexicana Rosario Castellanos, sirve como medio para construir su existencia, “va a arrostrar los riesgos de la libertad.”²²⁷ En otras palabras, la autora pide a la mujer que, para lograr su verdadera existencia, deje todos los modelos tradicionales probados anteriormente porque, en todos, la mujer perdió su identidad o su propia vida. Rosario Castellanos interpretó su sugerencia ejemplificando algunas figuras femeninas históricas que, por elegir el camino tradicional, dependiente y sumiso, perdieron su identidad y, en algunos casos, sus propias vidas, como veremos en algunos versos del poema *Meditación en el umbral*:

“No, no es la solución/tirarse bajo el tren como la Ana Tolstoi/ni apurar el arsénico de Madame Bovary/ni aguardar en los páramos de Ávila la visita/del ángel con venablo/antes de liarse el manto a la cabeza/y comenzar a actuar. /No concluir las leyes geométricas, contando/las vigas de la celda de castigo/como lo hizo Sor Juana. No es la solución/escribir, mientras llegan las visitas, /en la sala de estar de la familia Austen/ni encerrarse en el ático/de alguna residencia de la nueva Inglaterra/y soñar, con la Biblia de los Dickinson/debajo de una

²²⁷ Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, op. cit., pág. 43.

almohada de soltera. /Debe haber otro modo que no se llama Safo/ni Mesalina ni María Egipciaca/ ni Magdalena ni Clemencia Isaura. /Otro modo de ser humano y libre. /Otro modo de ser.²²⁸

Según la teoría de esta escritora mexicana, para conseguir la identidad femenina propia hay que rebelarse contra los valores de la ley del padre. Por tanto, hay que escribir como mujer, y en esto ella se distancia de otras que piden a la mujer que escriba bajo título masculino o en lenguaje masculino (marginarse). Carmen Martín Gaité respalda la misma idea y subraya que las mujeres deben escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres.²²⁹

Por su parte, Concepción Bados Ciria señala que esta búsqueda de identidad por parte de las escritoras pretende basarse en el modo autobiográfico, registrando sus propias historias, los recuerdos de la niñez, las tradiciones de sus países de origen, etc. Así, a juicio de Bados Ciria, las protagonistas de estas novelas casi exclusivamente femeninas, reconstruyen su identidad a través de discursos históricos, sociológicos e ideológicos, que entrelazan con el discurso feminista propiamente dicho.²³⁰

²²⁸ Castellanos, Rosario, «Meditación en el umbral», *Obras 11, obra completa*, op. cit., pág. 316.

²²⁹ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 218.

²³⁰ Bados Ciria, Concepción, «Narradores hispanocaribeños en Estados Unidos: escritura y ansiedad de identidad», en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura de las Américas 1898-1998*, op. cit., pág. 201.

En todos sus temas, tanto en la literatura de misterio como en el surrealismo, la incomunicación y el mundo femenino tienen presencia para darnos idea sobre la marginación que vive la mujer en la sociedad.

Como ejemplo, en su obra *Cuentos completos* se nota la dominación de la figura femenina, se demuestra que la mujer, independientemente de su clase social, no logra reivindicar su condición femenina en la sociedad:

“Suelen ser mujeres desvalidas y resignadas las que presento, pocas veces personajes agresivos, como trasunto literario que son de una época en que las reivindicaciones feministas eran prácticamente inexistentes en nuestro país”.²³¹

Conviene subrayar que la crítica feminista ha dedicado mucho espacio al interés que se muestra en las novelas de Carmen Martín Gaité por la problemática de la mujer, tanto en su entorno familiar como social.

El feminismo de Carmen Martín Gaité se puede dividir en tres etapas: la primera se centra en los años cuarenta y cincuenta, a través de una mirada realista para establecer la existencia feminista. La segunda, los años sesenta y setenta, aprovechando el estado de relajamiento de estructuras del franquismo, dentro de la tendencia psicoanalítica mediante el diálogo con un interlocutor ideal como en *El cuarto de atrás*. La tercera y última, los años ochenta y noventa dentro

²³¹ Martín Gaité, Carmen, *Cuentos completos*, op. cit., pág. 9.

de la tendencia posmodernista como modo de subversión, mediante la imaginación para crear un universo ideal.

En este contexto, tanto Carmen Martín Gaité como Hélène Cixous coinciden en la necesidad de colocar a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella, enfrentado el discurso regido por el hombre, abandonando el silencio y luchando por su existencia.²³²

Conviene señalar que las etapas del feminismo de Carmen Martín Gaité no se alejan mucho de los tres momentos determinados por Elaine Showalter en la evolución de la escritura femenina, que son:

1º. Fase de intuición y absorción de la tradición dominante. Es la llamada literatura femenina.

2º. Fase de protesta y vindicación de derechos minoritarios. Responde al término literatura feminista.

3º. Período de autodescubrimiento y búsqueda de identidad propia. Es la literatura propiamente femenina, llamada literatura de mujer.²³³

Así, según la clasificación de Showalter la primera fase, llamada “literatura femenina”, no se aleja mucho de la literatura “masculina”, ya que no pretende enfrentar su tradición, tomando en cuenta que la

²³² Cixous, Hélène, *La risa de la medusa*, op., cit., pág. 56.

²³³ Showalter, Elaine, *A literatura of their own*, British women novelist from Brontë to lissing Princeton, Princeton University Press, 1977. Citado en Gil Iriarte, María Luisa, *Debe haber otro modo de ser humano y libre...*, op. cit., págs. 21 - 22.

identidad femenina empezó a ocupar espacio en la escena literaria en la década de los años veinte del siglo pasado, gracias a la lucha del movimiento de vanguardia.

En este marco, María Luisa Gil Iriarte destaca el gran esfuerzo de la escritura femenina para discutir las bases del logos y la validez del discurso heredado del género masculino. Este esfuerzo condujo a repudiar la figura paterna como eje de los procesos sociales y toda la significación se desplaza hacia las relaciones entre las propias mujeres.²³⁴

Así, la novela feminista consiste en rechazar la autoridad familiar al subvertir las formas y presentar la nueva mujer fuera del hogar familiar, rechazando el poder patriarcal para lograr su propia identidad.

En este sentido, Giulia Golaizzi manifiesta que las sociedades patriarcales no son solo regímenes de propiedad privada de los medios de producción, sino también de propiedad lingüística y cultural; sistemas en los que el nombre del padre es el único “nombre propio”, el nombre que legitima y otorga autoridad y poder. Por eso, los textos escritos por mujeres a partir de la vanguardia empezaron a cuestionar el espacio del hogar y, concretamente, el sistema patriarcal, de manera

²³⁴ Gil Iriarte, María Luisa, *Debe haber...*, op. cit., págs. 26-27.

que la mujer pueda definirse en términos del propio cuerpo y crear nuevos símbolos que cambien el significado habitual de las cosas.²³⁵

Y para alcanzar su fin en el hecho revuelto subversivo, la escritura femenina expone dos tendencias subversivas: el proceso de dispersión del mundo coherente, tal como viene descrito en el discurso tradicional del patriarcado, y el deseo de destruir la unidad del sujeto como lanzamiento de una lucha específicamente masculina, al dedicar una definición de la mujer que hace hablar al cuerpo utilizando un discurso mediante el silencio y la ausencia. Para Helena Araujo, impedir a las mujeres asumir sus cuerpos se encaja dentro de la censura y la represión contra la mujer:

“Una censura y una represión que conciernen las pulsiones sexuales dentro de una tradición que nos impide, desde la infancia, asumir nuestro propio cuerpo. Porque decir cuerpo es decir deseo, y no hemos sobrevivido durante siglos sino bajo la prohibición del deseo. Una economía basada desde tiempos inmemoriales en el intercambio de mujeres y una moral que se ha aliado a ella para subordinar la sexualidad a la reproducción nos ha mantenido desposeídas e ignorantes de nuestro propio deseo”.²³⁶

Por su parte, Hélène Cixous insiste en que la escritura para la mujer iguala al cuerpo; por tanto, reclama que la mujer tiene que hacer que su cuerpo sea escuchado para transgredir el discurso masculino de poder, impuesto durante mucho tiempo a la mujer. Cixous añade que

²³⁵ Colaizzi Giulia, *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 17

²³⁶ Araujo, Helena, «Yo escribo, yo me escribo», en *Revista Iberoamericana*, núm. 132-133, op. cit., pág. 460.

se trata de una voz subversiva que ofrece a la mujer cierta autonomía, así que:

“Más cuerpo, por tanto, más escritura. Durante mucho tiempo, la mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar-conyugal de domesticación, a los reiterados intentos de castrarla. La que se mordió diez mil veces siete veces la lengua antes de no hablar, o murió a causa de ello, o conoce su lengua y su boca mejor que nadie. Ahora, yo-mujer haré estallar la Ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable; y que debe producirse de inmediato, en la lengua”.²³⁷

En pocas palabras, podemos resumir que la escritora salmantina, en su quehacer literario, dedicó un espacio considerable al tema del conflicto originado por la problemática particular de la búsqueda de la identidad femenina desde su propia mirada literaria, que es muy concreta y experimentada, "desde la ventana", para analizar la situación del ser humano femenino en la sociedad a través de una perspectiva real. Por consiguiente, Carmen Martín Gaité establece la mirada sobre la literatura femenina desde la ventana, que nos describe como:

“Una localización [...] precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales.”²³⁸

Emma Martinell, en su prólogo al libro de Carmen Martín Gaité *Desde la ventana*, afirma que se trata de un conjunto de reflexiones

²³⁷ Cixous, Hélène, *La risa de la medusa*, op., cit., pág. 58.

²³⁸ Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*, op. cit., pág. 36.

sobre el enfoque femenino de la literatura a través de la imagen de la ventana.²³⁹

Es cierto que Carmen Martín Gaité no ha sido partidaria del movimiento femenino, a pesar de la amplia atención que prestó al estudio de la figura femenina en la sociedad; sin embargo, criticó la carencia del número de las mujeres que practican la crítica literaria y el ensayo:

“Pero qué bien les sale cuando lo hacen (...) Es cierto que no hay muchas ensayistas, debería haber más, quizás la mujer piensa que su voz se va a tener menos en cuenta. Me pregunto si no será por inseguridad de opinar. En la enseñanza las mujeres son mucho mejores, más seguras y cuidadosas.”²⁴⁰

Por otro lado, Carmen Martín Gaité practica otro modo de subversión, un ejercicio postmoderno mediante las novelas rosa, como en el caso de *El cuarto de atrás*. En este sentido, la autora salmantina analiza la tendencia de la mujer para aceptar patrones convencionales, y el papel de la literatura y el cine para promover esos modelos, aludiendo al personaje de Madame Bovary:

“Es decir, trastornadas, como madame Bovary, por el ardor de las palabras poéticas que les llegan por la vía de la literatura o del cine,

²³⁹ Martinell, Emma, *Desde la ventana. Prólogo a la segunda edición*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pág. 9.

²⁴⁰ Martín Gaité, Carmen, «Debería haber más mujeres ensayistas», *Diario 16*, 16 de mayo de 1993, pág. 33.

albergan tal sed de vivir una pasión “literaria”, que son presa continua de insatisfacción”.²⁴¹

Sin embargo, Carmen Martín Gaité elige su propio modo para llamar la atención sobre los problemas, las inquietudes, y los deseos de las mujeres españolas. Este modo es modesto, pacífico y sin chillar, porque para ella subvertir es revolver, trastornar, pegar y despegar, tirar y volver a crear, y contestar. Así, practica su modo de reclamar de manera distinta: poco agresiva pero, al mismo tiempo, muy profunda, como dice ella misma:

“Yo, quizá, lo que me ha pasado siempre es que he tenido una rebeldía muy poco agresiva, pero muy profunda, algo difícil de explicar, pero siempre he sido más rebelde de lo que he parecido y me han podido atribuir las personas que me conocen sólo superficialmente. Mi rebeldía no es de alharaca, soy muy gallega en eso, le doy una vuelta a todo y acabo haciendo lo que quiero sin gritar (...) Yo no sé si es táctica, pero procuro rechazar lo que veo que no me gusta, rechazándolo dentro de mí... pero no levantando una bandera y gastando pólvora en salvas... es que soy modosa, muy modosa”.²⁴²

²⁴¹ Martín Gaité, Carmen, *Pido la palabra*, op. cit., pág. 187.

²⁴² Aznárez, M., «La rebeldía de una mujer modosa», *El País Semanal*, 225, pág. 14.

I.4.1. La palabra como arma eficaz para liberar a la mujer.

«El día que deje de tener fe en el poder de la palabra me acostaré a esperar la muerte»,²⁴³

Conviene manifestar que la palabra es un medio de comunicación que no es nuestro; puede ser una herramienta que ejerce un poder discriminatorio hacia las comunidades minoritarias y hacia las mujeres; por tanto, se puede usar como medio para un discurso emancipador que define, de una forma preliminar, el estatuto de la mujer y sus funciones dentro de la sociedad. Es decir, anteponiéndose a las leyes que ayudan al hombre a domesticar y a imponer su tutela a la mujer y facilita la misión del hombre en su empeño de domesticación.

Así, para Carmen Martín Gaité la palabra viva, tanto oral como escrita, y la conversación con los demás ocupan una importancia excepcional en sus distintos géneros literarios; porque la palabra, la escritura, para la mujer es un compromiso y una identidad propia:

“Yo escribo, yo me escribo (...), cuando sobreviene la toma de palabra, hay una impresión de estallido, de emanación. Otras me viene una asociación libre, (...), me cuento, me relato. Identidad, mensaje, compromiso”,²⁴⁴

Por lo tanto, la palabra es un medio que participa en la construcción de la realidad y que articula la concepción de esa realidad

²⁴³ Palabras recogidas de la entrevista que Jorge A. Marfil realizó a la escritora, publicada en *El viejo topo*, 19 (Abril, 1978), pág. 63.

²⁴⁴ Araujo, Helena, «Yo escribo, yo me escribo», en *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, op. cit., pág. 457.

mediante su propio uso. También es un sistema simbólico que sirve para establecer relaciones y nexos sociales. Para Carmen Martín Gaité es el juego más rico, y esto se refleja claramente a través de los personajes de sus novelas, saciadas de juegos lingüísticos. Así mismo, en sus artículos y comentarios, la escritora maneja perfectamente el juego lingüístico, mediante el gozo del placer de las palabras, como ella dice:

“Amigos, yo quisiera conoceros un poco. Pero os escondéis entre gestos, entre montañas de gestos y palabras. Os lanzáis vuestras palabras para enseñaros unos a otros lo que sabéis, como si os enseñarais los dientes. Quizá habéis conocido alguna vez aquel puro placer de regalar palabras, de escuchar las que el otro nos regala. Pero se os va olvidando poco a poco”.²⁴⁵

La palabra para la escritora salmantina no existe solo para facilitar la comunicación, sino que desempeña un papel decisivo. Carmen Martín Gaité llega hasta comparar el valor de la palabra con la vida del ser humano, es para ella el último consuelo, es la solución para salvarla del pozo de la oscuridad:

“Vivir es disponer de la palabra, recuperarla, cuando se detiene su curso se interrumpe la vida y se instala la muerte; y claro que más de media vida se la pasa uno muerto por volverle la espalda a la palabra, pero por lo menos ya es bastante saberlo, no te creas que es poco. Yo en mis ratos de muerte, que son muchos, de obsesión, de ceguera, cuando soy una pescadilla mordiéndose la propia cola, recurro a ese último

²⁴⁵ Martín Gaité, Carmen, «Vuestra prisa», *La Hora. Semanario de los Estudiantes Españoles*, núm. 27, 6 de mayo de 1949, en Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 35.

consuelo de pensar que lo sé, que desde el pozo de oscuridad en que he caído tengo un punto de referencia por haber conocido lo claro y saber cómo es, me acuerdo de que existe la palabra, me digo: 'la solución está en ella'".²⁴⁶

De hecho, la escritura salva al ser humano de la distracción y de la amarga sensación que vive cuando siente la inutilidad y la desesperación; por tanto, la letra será para él como un médico, un amigo y un gran mago que le incita a renovarse continuamente, para que no se convierta en un ser indolente; y así, la escritura ha sido siempre como un tratamiento adecuado y eficaz contra la decepción y la desesperanza y el mejor impulso e inspiración para la creación humana ingeniosa. Para Kristeva, la palabra escrita supone una travesía de encuentro y confrontación con los abismos:

"La escritura [...] está siempre enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto, es una contracomunicación, intimida".²⁴⁷

Cómo no, si la escritura es una parte muy importante de la cultura y del conocimiento para el ser humano, le ayuda a enfrentar lo que le impone dentro de su ambiente y, a través de ella, puede alcanzar el derecho de elegir, que es el más importante en la vida, sobre todo en

²⁴⁶ Martín Gaité, Carmen, *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1997, pág. 187.

²⁴⁷ Kristeva, Julia, *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1999, pág. 337.

el caso de mujeres ambiciosas. Y esto indica que la verdadera feminidad no solo consiste en la belleza física, sino en la mente, la inteligencia, la experiencia, la sensibilidad, el conocimiento y la cultura, que dan a la fémica la verdadera y mágica belleza. Para Ana María Matute, a través de la palabra, el ser humano puede alcanzar la plenitud:

“Todos y cada uno de nosotros llevamos dentro una palabra, una palabra extraordinaria que todavía no hemos logrado pronunciar. Escribir es para mí la persecución de esa palabra mágica, de la palabra que nos ayude a alcanzar la plenitud; ella es la cifra de mi anhelo”.²⁴⁸

La escritura tiene un mensaje epistolario muy importante: que la vida sin motivo, sin causa y sin fin no tiene sentido; ya que el ser humano que siente el dolor y el sufrimiento de los demás, y se preocupa por buscar soluciones, será capaz de encontrar soluciones a los suyos, y siente entonces que es útil en la vida; y sale del círculo de su egoísmo hacia la preocupación general, porque la comunicación con la gente y la comprensión de su lado humano más débil es como un verdadero tratamiento en sí mismo. Para Matute, la palabra literaria representa la expresión más maravillosa del deseo de una posibilidad mejor. En este sentido, la escritora barcelonesa dice:

“Para mí, escribir es la búsqueda de esa posibilidad. Una búsqueda, sin duda. Y, a veces, hasta feroz. Algo parecido a una incesante persecución de la presa más huidiza: uno mismo. Esta búsqueda del reducto interior, esta desesperada esperanza de un remoto reencuentro con

²⁴⁸ Matute, Ana María, «En el Bosque». Transcripción del *Discurso de ingreso en la Real Academia Española*, edición electrónica: <http://vmontoli.wordpress.com/2011/04/11/ana-maria-matute-en-el-bosque>, (fecha de acceso: 04 de octubre de 2011).

nuestro «yo» más íntimo, no es sino el intento de ir más allá de la propia vida, de estar en las otras vidas, el patético deseo de llegar a comprender no solamente la palabra «semejante», que ya es una tarea realmente ardua, sino entender la palabra «otro»²⁴⁹.

Indiscutiblemente, hay muchas fuerzas que participan en la construcción y el desarrollo de la sociedad dentro del proceso del movimiento histórico y, sin ninguna duda, la literatura es una de estas fuerzas; y es una fuerza que tiene una milagrosa, eterna y profunda influencia. Puesto que la escritura es el mejor medio para expresarse del propio ser humano, y él es siempre el permanente material del escritor, quien se esfuerza siempre en personificar las preocupaciones humanas, transmitirlas a través del papel y convertirlas en unas huellas vivas en la memoria y la conciencia del escritor, primero, y de la sociedad luego. Así, para Carmen Martín Gaité la literatura es una parte de nuestra vida, ya que:

“La literatura se introduce en nuestras vidas de una forma insensible y progresiva y que no sólo nos va conformando el pensamiento sino también prestándonos sus propios ojos, es decir proporcionándonos patrones con arreglos a los cuales mirar lo que pasa, escuchar lo que nos cuentan, adornar nuestros sueños e interpretar los hechos de la propia novela vivida como tal”.²⁵⁰

Porque la literatura es el reflejo espiritual del tiempo, de la sociedad y del ser humano y, sin duda, el artista será la persona más adecuada, ideológicamente, para transmitir el sufrimiento humano y

²⁴⁹*Ibidem.*

²⁵⁰ Martín Gaité, Carmen, *Pido la palabra*, op. cit., pág. 209.

para guiar a la gente hacia la verdad, hacia el alumbramiento y hacia su vía de salvamento. Así que la escritura es un elemento poderoso y eficaz para luchar contra el laberinto de la existencia, las ambigüedades, la arbitrariedad y la inconsciencia, ya que a partir de la escritura enfrenta el pensamiento el problema y la búsqueda de las supuestas soluciones; por esto, la escritura es un tipo de pensamiento en voz alta sobre el papel; y esto surge de una ceremonia combinada, de una mezcla de la confusa tristeza derivada del sentimiento por el problema y de la contemplación mental, pasando por la purificación a través del arte, según la filosofía griega, llegando a la inmersión total en el mundo humano.

De hecho, la escritura literaria en la vida de los literatos no es una escena para la teorización y orientación política, cultural o social, ni es un oficio para conseguir dinero, genio, posición profesional, prestigio social o el resplandor de la fama; tampoco es una afición tal como el ajedrez, el tenis o el baile. La escritura para un literato es, sencillamente, el medio para comunicarse con su público, que quizás escuche la radio, vea la televisión, vaya al cine y lea el periódico, pero que encuentra en el libro una solución adecuada para los aspectos de la cultura, la diversión, el tiempo y la economía. Este público impone requisitos respecto a la lengua, el estilo y el tema que se puede alcanzar en el libro, y también da al escritor la posibilidad de conseguirlo a través de su convivencia con la gente y la contemplación de su

problema. Así, Carmen Martín Gaité estaba siempre cerca de la actividad ciudadana, tal como comenta su hermana Ana María:

“Amaba la calle. Era como su cuarto de estar, y en este trabajo se aprecia con claridad que sus fuentes de información las obtuvo siempre de su deambular por la ciudad, de su implicación física e intelectual en la actividad ciudadana”.²⁵¹

En el mismo sentido, es digno de mencionar que para el escritor el ser humano, a través de su conciencia, puede despojar todo tipo de máscaras y desnudar la verdad de toda falsificación, porque la neutralidad humana, y sobre todo la literaria, es una conspiración contra la libertad y la dignidad de la persona; pero la parcialidad tampoco puede ser a través de la violencia, sino a través de la lucha intelectual y la conciencia cultural, que convierte la fuerza en una fuerza de la opinión pública, en un medio para cambiar; y sin duda, el escritor es uno de estos medios, por su donación en favor del hombre. La conciencia del ser humano, su libertad y su madurez espiritual le ayudan a tomar sus decisiones en favor de la gente y, en este caso, no será necesario que la persona pertenezca a un establecimiento social o político, ni adopte una supuesta ideología para liberarse, sino que alcanzará la conciencia a través de la cultura y la lucha contra la injusticia, sin desviarse de su fin por conseguir intereses personales. En este sentido, Ana María Matute practica su escritura para denunciar la injusticia y la marginación que sufre el hombre:

²⁵¹ Palabras de su hermana Ana María Martín Gaité, en *Visión de Nueva York*, op. cit.

“Yo escribo también para denunciar una realidad aparentemente invisible, para rescatarla del olvido y de la marginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana”.²⁵²

Por su parte, el escritor tiene como compromiso aclarar e inflar la realidad para demostrar al lector sus faltas y vicios sociales, a través de un amplio mirador; aquí el escritor instiga, a veces extrema y exageradamente, para agitar el sentimiento y difundir la conciencia; así, su papel consiste en la provocación y explotación de la conciencia, dejar a los teorizantes sociales la pretensión de soluciones para los vicios sociales o, mejor dicho, al escritor le consta una tendencia de conciencia sin que esté comprometido en poner una ideología completa en los campos social y humano, salvo en caso de que tal escritor adopte en sus escrituras una ideología concreta.

De hecho el literato es responsable de hablar sobre cualquier injusticia o error en cualquier parte del planeta y se siente ejerciendo la libertad creativa y pidiendo la misma libertad a sus receptores, ya que el mensaje del literato se debe entender, a nivel técnico, como un llamamiento a la libertad y el goce técnico producido por esta comunicación conduce al mutuo sentimiento por la libertad humana. Puesto que si el escritor miente, oculta o falsifica, entonces, debe salir del círculo literario hacia el horizonte de los llamantes y, tal vez, de la hipocresía y el oportunismo, porque el escritor cuando escribe debe tener atrevimiento, valentía y sinceridad.

²⁵² Matute, Ana María, «En el Bosque», *loc., cit.*

En este sentido, la escritora mexicana Rosario Castellanos manifiesta que se sentía ignorada y para descubrirse, para inventarse, tuvo que escribirse. Ella mismo dejó testimonio de la necesidad de la escritura diciendo:

“Escribo para adquirir conciencia, primordialmente de lo que soy. Pero como no me concibo como criatura aislada sino como ente comunitario, al adquirir conciencia de lo que soy adquiero conciencia de la sociedad y de la época a la que pertenezco. Escribo para explicarme a mí misma todo lo que no entiendo que es todo”.²⁵³

Conviene subrayar que la escritura femenina no deja de incidir en el desgarramiento que para la mujer supone la conquista de la palabra oral; es una conquista que se realiza como un rompimiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión total. Y, sin ninguna duda, la mujer no habría podido lograrlo sin conocer la angustia de la llegada a la palabra para escaparse y fugarse:

“Pero las líneas generales se atenían a una dicotomía de sobra comprensible: quedarse, conformarse y aguantar era lo bueno; salir, escapar y fugarse era lo malo. Y sin embargo, también lo heroico, porque don Quijote y Cristo y santa Teresa se habían fugado, habían abandonado casa y familia, ahí estaba la contradicción, nos contestaban que ellos lo hicieron en nombre de un alto ideal y que era la suya una locura noble, contra esos vagos términos del alto ideal y la locura noble acababan viniéndose siempre a estrellarse las tímidas preguntas del niño, acrecentando su curiosidad, convirtiéndola en zozobra clandestina. Yo pensaba que también podía ser heroico

²⁵³ Gil Iriarte. María Luisa, “*Debe haber*, op. cit., pág. 38.

escaparse por gusto, sin más, por amor a la libertad y a la alegría no a la alegría impuesta oficial y medida, sino a la carcajada”.²⁵⁴

Sin duda la palabra, sobre todo en el sentido literario, es un medio eficaz para la mujer porque la salva del oscuro sometimiento ancestral, ya que gracias a la palabra la mujer deja de ser objeto de reflejo y de silencios. Según Jean Franco, la literatura es la lucha de la mujer por el poder de interpretar, una lucha que se capta en formas no canónicas de la escritura, en cartas, historias de vida o en denuncias.²⁵⁵

Mediante la literatura se comprenden las diferentes posiciones discursivas que adopta la mujer en la sociedad y se trata de construir un terreno común para una comprensión feminista de la cultura de este entorno social.

En este sentido, la escritora mexicana Rosario Castellanos afirma que solo con la escritura la mujer puede definirse y, para lograrlo, llegaría a renunciar a su identidad femenina y al rol maternal, porque es la propia creación la que la define:

“Yo no le busco el rostro a esta maternidad/que colma las medidas/Me quedo en las palabras/igual que un remanso, contemplando/cielos altos, profundos y tranquilos./Por nada cambiaria/mi destino de sauce solitario/extasiado en la orilla/El que buscó mi mano/para cortar racimos/dejé mi mano suelta/sin fruto y sin anillo/El que llamó a mi

²⁵⁴ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 125.

²⁵⁵ Franco, Jean, *Las conspiradoras...*, op. cit., pág. 11.

cuerpo/para nacer, se calle./no ponga en mi cintura./la guirnalda de madre”.²⁵⁶

Por tanto la escritura, la palabra, sirve al ser humano para tener conciencia de lo que es y, al mismo tiempo, para adquirir conciencia de la sociedad; esto quiere decir que la escritura es un vínculo vivo entre el escrito y la gente, puesto que el escritor escribe para explicarse a sí mismo todo lo que no entiende, así reclama Helena Araujo:

“Al escribir, al escribirme, también «nos» escribe”.²⁵⁷

Por su parte, María Luisa Gil Iriarte manifiesta que las escritoras formulan en sus obras la urgente necesidad de utilizar el quehacer literario como una vía de exploración de la feminidad, como un fin en sí mismo que destruya las imágenes preimpuestas y, así, la autora adopta la escritura como arma cargada de posibilidades indagatorias, para devolver la voz a los indígenas, para hallar la propia voz de la mujer.²⁵⁸

Sin duda alguna, la literatura verdadera, la que conserva su vigencia a través del tiempo y continúa despertando resonancias en generaciones diferentes y distintas de aquellas que la crearon, responde a la necesidad humana más profunda de comprenderse y comprender al mundo, de interpretarlo y expresarlo. En este sentido, Hélène Cixous une la voz de la mujer con la escritura, puesto que la voz representa su

²⁵⁶ Castellanos, Rosario, «Misterios gozosos, Poesía no eres tú», *Obras II*, op. cit., págs. 93- 94.

²⁵⁷ Araujo, Helena, «Yo escribo, yo me escribo», en *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, op. cit. pág. 458.

²⁵⁸ Gil Iriarte, María Luisa, *Testamento de...*, op. cit., págs. 207-208.

presencia físicamente y, a través de su voz, la mujer confirma su propia identidad y, al mismo tiempo, encuentra su libertad y, por lo tanto, su existencia; o se puede decir: yo hablo, entonces yo existo.

Por otra parte, al escribir desde o hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el otro sexo, la mujer coloca a la mujer en un lugar distinto de aquel impuesto para ella, es decir, del obligado silencio, sacándola de la mudez. Que no se deje endosar el margen o el harén como dominio.²⁵⁹

Para Carmen Martín Gaité la creación literaria es el mejor medio para alcanzar la libertad y la evasión y este medio se convierte en un refugio ante un mundo que no resulta en absoluto satisfactorio. Gaité afirma la importancia de la palabra literaria a través de la protagonista de una de sus obras, de esta manera:

“¿Cuántos días hace que he dejado de escribir? Y ¿por qué? Escribir me sacaba del infierno.”²⁶⁰

En otro momento, la escritora salmantina repite su afirmación sobre la importancia de la escritura literaria como único refugio para liberar y salvar a la mujer de su encierro y de su soledad:

“Y comprendí que no tengo más refugio que el de la escritura.”²⁶¹

²⁵⁹ Cixous, Hélène, *La risa de la medusa*, op., cit., pág. 56.

²⁶⁰ Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, op. cit., pág. 125.

²⁶¹ *Ibid.*, pág. 139.

Por lo tanto, nos queda clara la preocupación de Carmen Martín Gaité por la importancia del lenguaje y su afición incondicional a la palabra. Así, se sentirá llamada a defender el lenguaje de abusos que sufre por parte de la sociedad y los medios de comunicación. En uno de sus artículos periodísticos demuestra su interés por el lenguaje como fenómeno social y político, y su visión negativa del uso público en el momento.

“El nacimiento del lenguaje polémico de las Cortes de Cádiz es un fenómeno social interesantísimo, donde se pueden rastrear los orígenes de las desmesuras, inexactitudes y apasionamientos de que adolece también en gran medida el lenguaje político actual”.²⁶²

Conviene destacar que el lector prefiere escuchar la palabra más que leerla, por tanto, la oralidad facilita la entrada del lector en la narración; además, permite al lector participar más activamente del texto. En este sentido, Manuel Seco considera que Carmen Martín Gaité consigue reflejar el lenguaje hablado por las distintas capas de la sociedad, consigue crear un conjunto que refleja fielmente el uso coloquial de la lengua.²⁶³

Carmen Martín Gaité utiliza su propia técnica del lenguaje a través de la diversidad discursiva, y sabe organizarla para presentar su

²⁶² Martín Gaité, Carmen, «El primer lenguaje constitucional (Las Cortes de Cádiz), de María Cruz Seoane», *Ínsula*, núm. 258, mayo de 1968. En Teruel, José, *Tirando del hilo*, op., cit., pág. 45.

²⁶³ Seco, Manuel, «La lengua coloquial: *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité.» *El comentario de textos. Volumen 1*, Madrid, Castalia, 1973, págs. 361-379, la cita es de la página 365.

discurso social en distintos niveles de significado, tal como manifiesta Bajtín²⁶⁴, en su definición de la novela:

“A diversity of social speech types and a diversity of individual voices, artistically organized”.

Así, la narradora en *El cuarto de atrás*, por ejemplo, utiliza el diálogo de manera distinta, en tiempos distintos, cuando se trata de narrar su propia historia o la historia de su sociedad. En este sentido, Elsa Ducraroff destaca el lenguaje y las condiciones socio-históricas y personales que utiliza la narradora en cada período.²⁶⁵

En este mismo discurso, Ducraroff explica que en el marco político-histórico la narradora sabía utilizar perfectamente aquel vocabulario que simboliza un lenguaje propio de cada etapa de la narración, sobre todo respecto a la Guerra Civil y el franquismo.²⁶⁶

Por otro lado, conviene destacar el estilo lingüístico empleado en dicha novela respecto a la representación de la mujer dentro de la ideología franquista y cómo enfrentan tareas prohibidas por él a través del tono humorístico, mediante las referencias a la Sección Femenina de la Falange, o las canciones como *A ciegas* o *A tientas*:

²⁶⁴ Bajtín, M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, pág. 262.

²⁶⁵ Ducraroff, Elsa, *Mijail Bajtín: La guerra de las culturas*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1995, págs. 114-115.

²⁶⁶ *Ibid.*, pág. 344.

“Era una de sus canciones más emocionantes, sobre el asunto de la mujer engañada, pero que no se quiere dar por enterada del engaño, un tema muy de aquellos años, donde imperaban la resignación, el fatalismo y el disimulo, se titulaba «A ciegas», o tal vez «A tientas»”.²⁶⁷

Según Elsa Drucaroff, la escritora salmantina pretende establecer un nivel de comunicación a través de esta técnica lingüística muy culta; se trata, según la teoría de Bajtín, de introducir la palabra en el contenido histórico-social.²⁶⁸

Sin embargo, este estilo lingüístico tan culto no implica confusiones ni dificultades, sino que es claro y sencillo. En este sentido, José M^a. Martínez Cachero destaca:

“Sus novelas han sido siempre de aquéllas en las que se entiende todo”.²⁶⁹

De hecho, Carmen Martín Gaité siempre manifiesta su preocupación por la perfecta práctica del lenguaje, por lo que no tiene inconveniente en denunciar las incorrecciones y divulgar su adecuada práctica. Sus protestas y denuncias contra el mal uso de la palabra llegan, incluso, al campo artístico: por ejemplo, la mala expresión utilizada en una película americana de 1983 *The day after*:

“Así va a titular también ahora José Luis García Sánchez, según he leído en la prensa, una película que proyecta sobre la ascensión y caída

²⁶⁷ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 119.

²⁶⁸ Ducraroff, Elsa, *Mijail Bajtín: La guerra...*, op. cit., pág. 39.

²⁶⁹ Martínez Cachero, José María, *La novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Castalia, 1979, pág. 326.

de Mario Conde. Ese mismo membrete, “El día después”, llevaba el pasado sábado 29 de enero uno de los apartados de “Informe Semanal” dedicado a la huelga del 27. Y hasta Francisco Umbral, de quien nadie podrá decir que tiene mal oído para el castellano, usaba la expresión de marras en uno de sus últimos artículos, “El ruido y la furia”. Esto ya es grave. Hay que pararlo”.²⁷⁰

Así mismo, Carmen Martín Gaité lamenta y critica el mal uso del lenguaje por parte de los políticos. En su protesta se apoya incluso en el diccionario de Moliner, para dar una explicación razonable de su reclamación. La autora dedica su artículo titulado «Comodines lingüísticos» a defender su teoría.

“El ejemplo más escandaloso de tergiversación lo tenemos en la hipertrofia del adverbio «obviamente», que ha llegado a convertirse en «criada para todo». Consultemos el Diccionario de doña María Moliner: «*Obvio*: Lo que está delante de los ojos. Se dice de lo que se percibe con sólo observarse o no se puede negar». Pues no, la mayor parte de los asuntos que hoy ventilan los comentaristas políticos ni están delante de los ojos ni se perciben con sólo mirarlos, si fuera así no se discutirían tanto. Y el adverbio portador de evidencias crece en proporción directa con lo intrincado del asunto y con el rumor de las aguas subterráneas e incógnitas que pretende tapar. Pero si algo resulta obvio es que esas peroratas no convencen a nadie ni justifican nada. Y que el lenguaje, harto de coacciones, prepara su revancha.”²⁷¹

En el mismo marco, la autora extiende su defensa a favor de una práctica lingüística correcta hasta los programas de la televisión;

²⁷⁰ Martín Gaité, Carmen, «Las renovaciones inútiles», *Abc*, 04-02-1994. En Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 478.

²⁷¹ Martín Gaité, Carmen, «Comodines lingüísticos», *Ajoblanco*, junio de 1996. En Teruel, José, *Tirando del...*, op. cit., pág. 504.

manifiesta su preocupación por abusar de la autenticidad de las palabras transmitidas a través de la pequeña pantalla:

“A principios de este año le hicieron [a Rosa Chacel] por televisión una entrevista emocionante. Manifestó que su actitud frente al papel en blanco era exactamente la misma con que vivía esa situación a los treinta años. Pero lo que había de ver era cómo lo dijo, eso fue lo insólito. No está una acostumbrada –y menos cuando un mensaje llega a través de la televisión- a detectar tanta armonía entre las palabras pronunciadas y la expresión del rostro que las pronuncia. Todo se confabula para que, bajo los focos, se hipertrofien los gestos ampulosos, victimistas o agresivos del individuo cargado de razón.”²⁷²

Así, la protesta y el desacuerdo de la autora contra los abusos del lenguaje incluyen la política, los medios de comunicación y las instituciones periodísticas. Esta vez manifiesta su denuncia a través de una carta dirigida al responsable de *El País* en la que dice:

“A lo largo de un reciente debate televisivo, moderado por Jesús Hermida, se había llegado a la conclusión de que un escritor que no frecuenta (ya sea gratis o cobrando) las tertulias y entrevistas que tanto proliferan en la pequeña pantalla no tiene nada que hacer. Pues no, señores. No es verdad eso. Mi palabra contra la de ustedes: ¡no y no! Desde el ostracismo a que me han condenado disiento, sin más armas que mi pluma estilográfica”.²⁷³

²⁷² Martín Gaité, Carmen, «Mirando bailar», *Diario 16*, 28-05-1988. En, *Agua pasada*. op. cit., pág. 315.

²⁷³ Martín Gaité, Carmen, «Sacar la cara», *Diario 16*, 01-05-1993. En, Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 471.

I.5. El estilo literario de Carmen Martín Gaité: la simbología.

La simbología es la base influyente de la doctrina de la modernidad intelectual. La simbología es una doctrina literaria y filosófica que se utiliza para expresarse sobre los temas y aspectos psicológicos ocultos a través del símbolo, señal o indicio. La simbología, además, no está exenta de implicaciones intelectuales y sociales que pretenden liberarse de los valores morales, sociales, políticos y religiosos, sino rebelarse contra ellos, escondiéndose bajo el símbolo y el indicio.

En este sentido, conviene señalar que en las obras de Carmen Martín Gaité se encuentran numerosas expresiones y metáforas de este estilo estético. En este contexto, María Vittoria Calvi destaca que en las obras de la escritora salmantina podemos encontrar: cachitos, añicos de espejo, retales, etc.²⁷⁴

Así, en su obra, la escritora salmantina crea un mundo simbólico a través de distintos canales de interlocución, ya que en su obra apuesta siempre por la fe en la capacidad referencial del lenguaje y, por consiguiente, establece una nueva estética, cuya clave está en la suficiencia de la memoria:

“Desde un paisaje de estropajo os envío el libro de la fiebre. Va hecho de remiendos”.²⁷⁵

²⁷⁴ Calvi, María Vittoria, Introducción a *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 34.

Según Antonio García Berrio, los símbolos tienen una importancia principal en lo imaginario; por lo tanto, el espacio imaginario es quien determina el valor estético, sentimental e imaginario del texto. Además, Berrio destaca que los símbolos son como los personajes y los paisajes de la narración, se alojan en el espacio imaginario del texto.²⁷⁶

En este apartado pensamos acercarnos brevemente al nudo simbólico de Carmen Martín Gaité, analizando algunos ejemplos simbólicos de la autora, ya que abordamos el tema más detalladamente en los capítulos siguientes.

I. 5. 1. El hilo, el tejido y la costura.

Carmen Martín Gaité manejaba a menudo la metáfora de la costura y sus derivados para explicar el proceso de creación literaria; lo que no es de extrañar si sabemos que la costura y todo el material relacionado con ella ocuparán un importante espacio en la vida de la autora. En este sentido, su amigo Ignacio Álvarez Vara nos describe el panorama de la convivencia de la autora salmantina con este mundo doméstico, que ha sido implicado en su mundo intelectual:

²⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 180.

²⁷⁶ García Berrio, A., *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 370.

“La costura era en su caso una razón mental. Una de las mayores. Su manera de discurrir, su literatura toda y la historia de sus amores, relaciones y amistades están sembradas de hilvanes, cosidos, recosidos, zurcidos, remiendos, vainicas, puntadas y pespuntos. Ella vivió como el hilo de una aguja enhebrada y como la misma aguja a la vez, y como la mano que tiene la aguja también. (...) sabía en qué caja estaba cada uno de los hilos, sobre todo los hilos de la memoria, de los que tantas veces hablaba, y tenía para cada hilo un destino no escrito de antemano. Al tiento reconocía las marañas en los fondos de las cajas de hilo. De cada carrete tenía idea precisa”.²⁷⁷

De hecho, parece que los mundos domésticos e intelectuales de Carmen Martín Gaité, los imaginarios y los reales, son inseparables; cada uno se alimenta del otro, conviven en una permanente armonía. Como la máquina de coser y la máquina de escribir, ambas participan para producir una valiosa tela:

“De las imágenes que guardo de tantos recuerdos hay una sedante y brillante que todavía me consuela. Una entre tantas y tantas: la de Calila cosiendo. Verla coser era un espectáculo de silenciosa, infinita belleza. Como una salida o una puesta de sol en la terraza de Doctor Esquerdo. Ella cosía con un primor insuperable. Y al verla se entraba sin saberlo en el taller de las hadas. En la casa vieja de Doctor Esquerdo, donde tantas cosas creó, imaginó e hizo, Calila se sentaba con frecuencia cerca de un mueble costurero comprado en anticuario. Lo usó y gustó mucho. Por otros rincones había cestillos de costura, bolsas de hilos, cajas de corchetes. Se guardaba un pulido huevo de madera de los de zurcir y se usaba todavía”.²⁷⁸

²⁷⁷ Álvarez Vara, Ignacio, Texto preliminar, *Visión de Nueva York*, op. cit., pág. 127.

²⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 126.

Así, la autora salmantina no solo utiliza la costura en la vida real, sino que emplea hábilmente ese juego semántico para tejer el hilo de su obra narrativa:

“La obra de Carmen Martín Gaité, por encima de clasificaciones genéricas y compartimentos estancos, es un tejido coherente y progresivo con piezas magistralmente hiladas y en el que ningún hilo de la trama puede verse como indiferente o superfluo”.²⁷⁹

En las obras de Carmen Martín Gaité son frecuentes los enlaces y desenlaces; hilos, ataduras, lazos que se pierden o desatan entre los personajes de la obra, que simbolizan el nivel del diálogo entre ellos cuando los interlocutores pierden el hilo. Pues, para Carmen Martín Gaité la narración:

“Es una tela tejida al unísono entre quien la emite y quien la reclama”.²⁸⁰

En este sentido, Kathleen M. Glenn, en un estudio del conjunto de la obra de Carmen Martín Gaité, relaciona estas preocupaciones con los hilos, las ataduras y las ruinas.²⁸¹

Por tanto, este recurso de la costura es una comparación de la escritura. Así como en su vida real encontramos elementos de costura en su casa del Doctor Esquerdo; su amigo Ignacio Vara comenta que en

²⁷⁹ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., págs. 20-21.

²⁸⁰ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pág. 126.

²⁸¹ Glenn, Kathleen M., «Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité». *Novelistas femeninas de la posguerra española*. Ed. Janet W. Pérez. Madrid, Porrúa Turanzas, 1983, pág. 33.

sus artículos y críticas literarias se detectan expresiones como “el hilo de la memoria”, “historias bien hilvanadas”, “quebrar el hilo”, “desentrañar las vetas”...etc. Por tanto, la propia autora habla del origen de esta metáfora en uno de sus comentarios, en el que afirma:

“De ella [se refiere a su madre], que hacía unas labores de aguja primorosas, he heredado yo la afición por las metáforas relacionadas con la costura, que son siempre muy sabias, porque aluden a la coherencia, a la paciencia y al cultivo de la memoria. Hay que tener en cuenta lo que se lleva hecho o dicho para reanudar una labor y decidir sus dibujos y colores. Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos, y la solidez del tejido (no en vano “texto” y “tejido” tienen la misma raíz) depende de que no hayamos dejado simplemente “prendido con alfileres” lo que vamos colocando y archivando dentro de ese desván donde tiende a almacenarse sin orden ni concierto lo visto, lo imaginado y lo aprendido. De la misma manera que se enmarañan los hilos en una cesta de costura donde todo yace tirado y revuelto a la buena de Dios, y luego nos desesperamos cuando vamos a buscar algo”.²⁸²

Así, la afición a la costura, heredada de su madre, se ha convertido en un elemento habitual en sus novelas. En la trayectoria de *Retahílas*, por ejemplo, el hilo será el medio de la comunicación y el intercambio de ideas entre tía y sobrino:

“Era exactamente igual, te lo aseguro, que estar agarrando entre los dos un hilo cada uno por el cabo que el otro le largaba ‘toma hilo, dame hilo’, de verdad, completamente así, era tejer”.²⁸³

²⁸² Martín Gaité, Carmen, «Cosa por cosa», *La Vanguardia Magazine*, 13-02-1994. En Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 482.

²⁸³ Martín Gaité, Carmen, *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1974, págs. 89-90.

En este sentido, cabe destacar que desde los primeros relatos de la escritora se hacen alusiones al campo semántico relativo a la costura. Así, por ejemplo, la protagonista de *Las ataduras*, Herminia:

“Conseguía enhebrar largos razonamientos de marioneta”.²⁸⁴

La misma analogía derivada de la costura se repite en la protagonista de *El cuarto de atrás*, que la utiliza dentro del proceso de recuperación de sus recuerdos y memorias, para averiguar:

“Si se me ocurre una forma divertida de *enhebrar* los recuerdos”.²⁸⁵

En *Irse de casa* también encontramos una alusión metafórica de la costura cuando el narrador describe el paisaje de la ciudad de provincias que Amparo Miranda, hija de una costurera, observa a través de su ventana; o los recuerdos de Manuela Roca, que se vuelven:

“Imágenes descosidas al final de ese día”.²⁸⁶

De hecho, estos son ejemplos de textos significativos, en los que la metáfora del hilo constituye un panorama poético para sostener la autenticidad de las relaciones humanas, de modo que el hombre:

“Se va definiendo por las narraciones que urde (...). Para él *teje*, antes que para nadie, la narración que, ya ensayada a solas y en secreto, le

²⁸⁴ Martín Gaité, Carmen, *Las ataduras*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pág. 92.

²⁸⁵ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 128.

²⁸⁶ Martín Gaité, Carmen, *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 94.

afirma y le apuntala, le vuelve menos inerme frente al rigor de lo impuesto”.²⁸⁷

En este mismo marco, la autora introduce la alegoría del hilo en *Retahílas* a través del protagonista -Germán- cuando está explicando a su tía Eulalia sus asuntos. Así, afirma en el siguiente fragmento:

“Sin darnos por vencidos de sacar algo en limpio *tirando del hilo* que se había encontrado a base de hablar”.²⁸⁸

Así mismo, *tirando del hilo* se repita en otra ocasión: en una de sus conferencias sobre Juan Benet, Carmen Martín Gaité introduce del siguiente modo la figura del novelista y ensayista:

“Y *tirando del hilo* en busca del origen de estas discusiones, muchas veces encarnizadas, aparece un estudiante larguirucho con cara de jirafa que sólo abre la boca para discrepar en tono entre displicente y bien humorado”.²⁸⁹

En este contexto, conviene recordar las palabras de Ignacio Álvarez Vara dedicadas a su amiga Carmen Martín Gaité en la edición de su collage *Visión de Nueva York*, en las que describe la casa de la autora como el taller de las hadas:

“De las imágenes que guardo de tantos recuerdos hay una sedante y brillante que todavía me consuela. Una entre tantas y tantas: la de Calila cosiendo. Verla coser era un espectáculo de silenciosa, infinita belleza. Como una salida o una puesta de sol en la terraza de Doctor

²⁸⁷ Martín Gaité, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., pág. 126.

²⁸⁸ Martín Gaité, Carmen, *Retahílas*, op. cit., pág. 90.

²⁸⁹ “Dos textos de Carmen Martín Gaité”, en Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1999, págs. 227-269, la cita es de la pág. 233.

Esquermo. Ella cosía con un primor insuperable. Y al verla se entraba sin saberlo en el taller de las hadas”.²⁹⁰

Por su parte, Gonzalo Sobejano enfoca la luz sobre los enlaces y desenlaces interpersonales en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité; es decir, cómo se crean y luego desaparecen "hilos, ataduras, lazos", mediante los que se relacionan los personajes. Para Sobejano, la autora salmantina utiliza los enlaces en sus distintas novelas para establecer un espacio de diálogos ente sus personajes.²⁹¹

Por ello, la cesta de costura constituye una indicación alegórica (como veremos en el caso de *El cuarto de atrás*, en el capítulo tercero de nuestra tesis) que refleja y concibe los hilos de historias, recuerdos y sueños que se enhebran y desenhebran continuamente a lo largo de toda la novela. Estos hilos del laberinto discursivo transportan al lector dentro de un universo que mezcla ficción y realidad.

Por otro lado, Carmen Martín Gaité pretende seguir el hilo en sus trabajos de investigación sobre algunos escritores como modo para lograr una visión nítida y completa de lo que le ha movido a actuar de un modo u otro. Esa afición por seguir el hilo requiere un estilo contextual para exponer lo social y personal del autor investigado. Así lo

²⁹⁰ Martín Gaité, Carmen, *Visión de Nueva York*, op. cit., pág. 126.

²⁹¹ Sobejano, Gonzalo, «Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité» *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983, pág. 209.

ha hecho en sus prólogos o traducciones de Óscar Wilde²⁹², las hermanas Brontë²⁹³, Felipe Alfau²⁹⁴, Exupèry²⁹⁵, o MacDonald²⁹⁶; o con contemporáneos suyos, como Fernández Santos²⁹⁷ y García Hortelano.²⁹⁸

Emma Martinell dedicó la mayor parte de *Hilo a la cometa* a destacar la importancia de esta cuestión en la obra ensayística y de creación de Carmen Martín Gaité. En este libro Martinell afirma que la autora busca y consigue un hilo para coser su obra y para contar y entender el mundo a través de la visión, la memoria y el sueño.²⁹⁹

Por otro lado, Carmen Martín Gaité intenta seguir el hilo personal y profesional de sus figuras preferidas para lograr acercarse más a ellas, tirando del hilo para descubrir las aportaciones de cada uno de ellos, y así puede tejer sus historias literarias:

²⁹² Martín Gaité, Carmen, Prólogo a Óscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, Navarra, Salvat-Alianza, 1970, págs. 5-10.

²⁹³ Martín Gaité, Carmen, Traducción: Emily Brontë, *Cumbres borrascosas*, Barcelona, Bruguera, 1984.

²⁹⁴ Martín Gaité, Carmen, “El triunfo de la excepción”. Prólogo a Felipe Alfau, *Cuentos españoles de antaño*, Madrid, Siruela, 1991, págs. 11-27.

²⁹⁵ Martín Gaité, Carmen, “Entre el cielo y la tierra”. Prólogo a Antoine de Saint-Exupèry, *El principito*, Madrid, Alianza, 1997, págs. 9-17.

²⁹⁶ Martín Gaité, Carmen, “Siguiendo el hilo”. Estudio preliminar de George MacDonald, *La princesa y los trastos*, Madrid, Siruela, 1995 págs. 11-43.

²⁹⁷ Martín Gaité, Carmen, Prólogo a Jesús Fernández Santos, *Los bravos*, Navarra, Salvat-Alianza, 1971, págs. 7-11.

²⁹⁸ Martín Gaité, Carmen, Prólogo a Juan García Hortelano, *Tormenta de verano*, Madrid, Austral, 1992, págs. 9-24.

²⁹⁹ Martinell, Emma, *Carmen Martín Gaité. Hilo a la cometa, La visión, la memoria y el sueño*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

«Y era exactamente igual, te lo aseguro, que estar agarrando entre los dos un hilo cada uno por el cabo que el otro le largaba ‘toma hilo, dame hilo’, de verdad completamente así, era tejer».³⁰⁰

Por tanto, para Carmen Martín Gaité será imprescindible mantener el hilo, ya que supone su principal material para tejer su taller literario:

«Estoy sola, vuelvo a empezar, todo es mío, yo amaso el tiempo y me pertenece, es mi material de labor, mi tela para tejer, no lo siento tirano ni verdugo».³⁰¹

I.5.2. La ventana.

“La ventana ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar una doble función de compañía y consuelo en sus tareas domésticas y de espoleta para echar a volar su fantasía”.

Carmen Martín Gaité: *Entre Visillos: mirar por la ventana*

Para la mujer, la ventana es un símbolo de la rebelión contra la monotonía; la mujer encuentra su consuelo al mirar desde la ventana, para disfrutar de los sueños y contemplaciones que le ofrece un espacio de relajación para olvidar y superar sus problemas. Así mismo, la ventana representa un medio por el que la mujer puede soñar en un mundo exterior desde el interior. Es como un puente entre lo conocido y lo desconocido, es el único puerto en el cual sus ojos pueden buscar

³⁰⁰ Martín Gaité, Carmen, *Retahílas*, op. cit., págs. 89-90.

³⁰¹ *Ibíd.*, pág. 135.

una luz y otros mundos que son diferentes y contrarios a los del hogar. En este sentido, Carmen Martín Gaité describe la mirada desde la ventana como:

“Una localización [...] precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales”.³⁰²

Por ello, es obvio que la metáfora de la ventana es un aspecto que pertenece al lenguaje femenino, que constituye una base principal de la escritura de mujer. Así, el símbolo de la ventana marca una constante diferencia entre el discurso de los hombres y el de las mujeres. Según la propia autora, esa diferencia radica en su particular enfoque, que consiste en mirar, sin ser visto, lo de fuera desde dentro.³⁰³

Conviene señalar que la autora salmantina emplea el símbolo de la ventana en sus obras para dibujar una línea entre dos espacios opuestos: el espacio cerrado y el abierto, lo familiar y lo privado. Es el punto de partida para escapar hacia la curiosidad, hacia el pasado infantil, para huir de ámbitos tapiados y salir a otro mundo diferente y libre:

Abrid ya las ventanas.
Adentro las ventiscas
y el aire se renueve.
Quiero huir de los ámbitos
calientes y tapiados,

³⁰² Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*, op. cit., pág. 36.

³⁰³ *Ibid.*, pág. 27.

salir sin compañía
por el mundo adelante.³⁰⁴

Así mismo, Carmen Martín Gaité insiste en que la ventana es el punto preferido para que la mujer pueda infiltrarse, de manera oculta, hacia el exterior y soñar desde dentro el mundo de fuera y, así, consigue contemplar lo que imagina en la otra orilla; por lo tanto, es para ella la única brecha por la que puede tantear otros perfiles que contrasten con los habituales.³⁰⁵

En este mismo marco, es conveniente destacar que la ventana expone un campo de conflicto entre dos mundos discrepantes: el interior, que es profundo e íntimo, y el exterior, que es el tradicional. Así explica Cristina Piña el motivo de la salida por la ventana:

“El conflicto con los espacios interiores y el deseo de salir por la ventana, el descubrimiento en soledad del yo profundo, el paso del tiempo, la pugna con la escritura y la exploración del ser femenino, plasmado en una escritura y un estilo propios, en un peculiar enfoque desde el cual contemplar el mundo”.³⁰⁶

De hecho, la ventana ofrece a la mujer la posibilidad y la opción de trasladarse a otros mundos más libres y a otras experiencias, con las que puede olvidar sus sufrimientos. En este sentido, Emma Martinell destaca que el símbolo de la ventana es crucial en la obra de Carmen

³⁰⁴ Martín Gaité, Carmen, *Después de todo. Poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1993, 4ª edición corregida y aumentada, pág. 25

³⁰⁵ Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*, op. cit., pág. 51.

³⁰⁶ Piña, Cristina, «Los géneros fingidos», en *Carmen Martín Gaité. Semana de Autor*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993, págs. 49-54, la cita es de las páginas 51-52.

Martín Gaité, como medio básico de escape y creación para las mujeres.

Así Martinell, en su Prólogo para *Desde la ventana*, señala que:

“En los textos de Carmen Martín Gaité ´abierto´ y ´cerrado´ se asocian, respectivamente, con libertad y con privación de libertad”.³⁰⁷

Por lo tanto, la situación de repliegue y el aislamiento en que vive la mujer, entre las paredes del hogar, hace que busque la brecha mágica para ensoñar el mundo exterior. La ventana, para Carmen Martín Gaité, representa el deseo de contacto con la gente, lo que a ella le gustaba era mirar por la ventana. En este sentido, la propia escritora dijo:

“La ventana ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar una doble función de compañía y consuelo en sus tareas domésticas y de espoleta para echar a volar su fantasía”.³⁰⁸

En este mismo contexto, para Virginia Woolf la ventana representa un elemento y una necesidad complementaria a la lectura, para conseguir el contacto con el mundo exterior:

“Era tentador, después de tanto leer, mirar por la ventana y ver qué estaba haciendo Londres en aquella mañana del 26 de octubre de 1928”.³⁰⁹

En efecto, el ansia de libertad gobierna en casi todas las protagonistas de sus obras. La ventana sigue siendo la brecha hacia la

³⁰⁷ Martinell, Emma, «Prólogo» a Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*, op. cit., pág. 15.

³⁰⁸ Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*, op. cit., pág. 138.

³⁰⁹ Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, op. cit., pág. 129.

libertad, lo desconocido, lo anhelado. Esta ansia de libertad requiere mucha fuerza y compromiso para buscar los grandes espacios sin vallas ni paredes, saltar los límites y liberarse de las ataduras:

No quiero más paredes,
más mantas ni jarabes,
yo sé lo que me cura y lo que no,
respirar de otro modo necesito.
Ahora mismo podría,
si tú me dieras fuerzas,
oh hermano Peter Pan,
saltar desde la cama hasta el balcón,
del balcón a la torre de la iglesia,
donde los monaguillos ya se aprestan
a iniciar un tañido
que nunca es aventura.
¡Oh, el riesgo de salir,
arrebujada en camisón liviano
a conjurar la fiebre,
desafiando el frío de la tarde,
sobrevolando plazas y callejas,
ventanas que se encienden
y bultos de mujeres que acuden al rosario,
esquivar en zigzag el campaneó
de toda la ciudad,
abrirse al campo ignoto, sin paredes!³¹⁰

Por otro lado, cabe mencionar que el *visillo*, al igual que la *ventana*, simboliza aquel límite transparente por el que se filtra la luz a través de la ventana; aunque la mirada entre los visillos no deja de ver

³¹⁰ Martín Gaité, Carmen, *Después de todo. Poesía a rachas*, op. cit., págs. 48-50

todo el escenario del exterior. En este sentido, Emma Martinell considera que los visillos:

“Son importantes porque permiten fisgar, sin mirar propiamente”.³¹¹

En este mismo marco, Carmen Martín Gaité, en sus obras, extiende su práctica alegórica para mirar y contemplar el espacio exterior. Ya que en otras ocasiones la autora emplea la simbología de la cortina, como por ejemplo en *Ritmo lento*:

“A veces no podía aguantar allí sentado y de repente corría las cortinas, abría la ventana y me asomaba”.³¹²

Por su parte, Virginia Woolf exige y reclama mantener las cortinas corridas para lograr la libertad y la paz:

“Es necesario que haya libertad y es necesario que haya paz. No debe chirriar ni una rueda, no debe brillar ni una luz. Las cortinas deben estar corridas”.³¹³

Carmen Martín Gaité amplía más sus referencias simbólicas relacionadas con la ventana; así, en otra novela, utiliza el término “persiana” para aludir al mismo significado alegórico:

“Levantar la persiana y correr la puerta vidriera (...) es lo primero que hago al despertarme”.³¹⁴

³¹¹ Martinell, Emma, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996, pág. 41.

³¹² Martín Gaité, Carmen, *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1993, pág. 258.

³¹³ Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, op. cit., pág. 141.

³¹⁴ Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, op. cit., pág. 179.

Sin embargo, estos diferentes términos reflejan la función de vislumbrar el entorno y ofrecen a los personajes la oportunidad de desvelar sus íntimas historias, sus pensamientos y secretos escondidos entre aquellos visillos:

“Pero en estas inherentes cicatrices
grabadas día a día en la memoria
en muebles y pasillos,
en lo que digo y dices,
han escrito una densa y sofocante historia,
ceniza que se cuela entre visillos”.³¹⁵

Si seguimos el hilo simbólico en las obras de Carmen Martín Gaité hallamos también en ellas otro término alegórico que expresa la ruptura con las ataduras de lo rutinario: *brecha*. En este sentido, la autora, en su obra *Agua pasada*, incluye una conferencia que fue pronunciada en El Escorial, bajo el título de “Brechas en la costumbre”.³¹⁶

Así, en *Las ataduras* la autora emplea aquel término alegórico al igual que la ventana, cuando las protagonistas Alina y Eloy piensan que el río:

³¹⁵ Pérez, Alberto, *Poemas de Carmen Martín Gaité*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001, pág. 101.

³¹⁶ *Ibíd.*, págs. 157-168.

“Era como una brecha, como una ventana para salir, la más importante, la que tenían más cerca”.³¹⁷

Así mismo, en *Irse de casa* descubrimos también que el narrador cuenta cómo:

“Empezó a abrirse la brecha desde los primeros días del matrimonio (de Manuela y Agustín)”.³¹⁸

En pocas palabras, podemos resumir que la autora pretende afirmar que sus personajes contemplan la libertad y la búsqueda de su propia identidad a través de este estilo alegórico.

I.5.3. El espejo.

De hecho, el espejo es un símbolo importante en la obra literaria; para la protagonista sirve para trasladarse al pasado para recuperar los recuerdos mediante un acto de desdoblamiento para la protagonista. En este sentido, conviene destacar que los personajes de Carmen Martín Gaité se contemplan a sí mismos mediante el espejo, como elemento coherente con el tema habitual de su obra: la búsqueda de la identidad a través de encontrarse consigo mismo. La escritora salmantina dedicó el primer artículo de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, titulado “Los malos espejos”, a destacar la sed que todos tenemos de vernos reflejados en los demás.³¹⁹

³¹⁷ Martín Gaité, Carmen, *Las ataduras*, op. cit., pág. 108.

³¹⁸ Martín Gaité, Carmen, *Irse de casa*, op. cit., pág. 92.

³¹⁹ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., págs. 11-20.

Así, los personajes de Carmen Martín Gaité, a través del diálogo consigo mismo por medio del espejo, intentan conseguir el retorno al pasado, sobre todo la etapa de la niñez y de la adolescencia, así como comunicarse con el entorno familiar mediante el recurso del sueño. Este panorama se refleja, por ejemplo, en *Nubosidad variable* cuando la protagonista, Sofía, se encarna en su madre y actúa desde esta nueva identidad: se dirige a su hija Sofía para orientarla y darle consejos:

“En ese momento sólo querría que pudieras oírme, no tanto para que me disculparas como para que, al mirarte en este espejo sin lustre, decidieras firmemente hacer lo que sea para no acabar como yo [...] Pero lo que más me gustaría de todo sería borrarte los remordimientos, si es que te quedó alguno”.³²⁰

Es evidente que la metáfora del espejo constituye un elemento crucial en las obras de Carmen Martín Gaité, sobre todo cuando se trata de buen espejo. Así, la autora salmantina nos describe este buen espejo como aquel en:

“Donde no se reflejaran más imágenes que las que se fueran produciendo al ponernos nosotros frente a él, por fragmentarias, incoherentes o indescifrables que fuesen”.³²¹

Este retorno se ha realizado de manera ejemplar en *El cuarto de atrás*, donde el espejo sirve para enfocar, analizar, ver, reproducir el pasado de la protagonista y reconstruirlo, para recuperar el recuerdo de

³²⁰ Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, op. cit., pág. 351

³²¹ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., págs. 16-17.

su niñez y de su adolescencia, de su historia; ya que la protagonista contempla, delante de su espejo, varias estaciones de su vida:

“La que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho, (...) resucita del fondo del espejo (...) a lo largo de veinticuatro años no se ha cansado nunca de velar* para ponerme en guardia contra las acechanzas de lo doméstico, y siempre sale del mismo sitio, de aquel comedor solemne, del espejo que había sobre la chimenea”.³²²

Así que el espejo sirve como instrumento para ensoñar y vivir el recuerdo de los objetos relacionados con el tiempo. Es el símbolo del desdoblamiento de la protagonista, la traslación de ella misma. En este sentido conviene señalar que el espejo, para Virginia Woolf, refleja la visión de la vida:

“Si cerramos los ojos y pensamos en la novela en conjunto, se nos aparece como una visión de la vida en un espejo, aunque, naturalmente, con innumerables simplificaciones y deformaciones. En todo caso, es una estructura que imprime una forma en el ojo de la mente, una forma construida, ora con cuadrados, ora en forma de pagoda, ora con alas y arcos, ora sólidamente compacta y con un domo como la catedral de Santa Sofía de Constantinopla”.³²³

Por otro lado, cabe señalar que el espejo también sirve como medio en el proceso de la búsqueda de identidad de los protagonistas de Carmen Martín Gaité, mediante el desdoblamiento que refleja una fuga en el espacio y en el tiempo. Se constituye en la voz interior que les

³²² Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., págs. 74-75.

³²³ Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, op. cit., pág. 98.

habla, que sirve para enfrentar el paso del tiempo y, al mismo tiempo, para sustituir la ausencia del interlocutor ideal.

I.5.4. Símbolos y comparación entre objetos.

Carmen Martín Gaité, durante su trayectoria creativa, ha utilizado varias técnicas estilísticas, entre ellas la comparación entre los objetos, basada en su amplio experimento lingüístico. Esta comparación entre dos objetos que comparten las mismas características da fuerza estética a la expresión textual y a la vez garantiza la variedad vocal; sin embargo, esta práctica lingüística no elimina las fronteras que separan ambos términos.

En este marco, conviene destacar que en *El libro de la fiebre* encontramos muchos ejemplos sobre esta técnica, objetos que se sitúan en la frontera entre lo real y lo irreal, asumiendo valores simbólicos. Veamos los siguientes ejemplos de símiles, en los que un proceso abstracto es comparado a un objeto cotidiano:

“Tenía más ideas puestas en fila, pegadas como moscardones a mis piernas y a mis ojos”.³²⁴

“Y la palabra flotaba por el sol como una cáscara, danzaba se volvía del revés”.³²⁵

³²⁴ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 108.

³²⁵ *Ibíd.*, pág. 118.

O un objeto es comparado a otro, como en el caso de la comparación de las estrellas con otros elementos:

“Cada vez andaba más ligera y alegre camino de las estrellas. Eran blancas y puras. Eran como chispas de arena en mis ojos”.³²⁶

“Le he cogido con dos dedos y lo he guardado entre las páginas de mi libro disecado como una mariposa”.³²⁷

Otras veces se da la sustitución de un objeto por otro, con enlaces de diferentes tipos:

“Venían las noches sin luna, cuando se veían más pequeñas que nunca las cabecitas de alfiler de los luceros, que se cambian de unos a otros como jugando con diminutos espejos”.³²⁸

“Fray Jacopone con su gigantesca figura me tapa y pisotea todas las figuras del delirio. Bajo el latido monstruoso de su estaca son pompas de jabón deshechas en agua sucia”.³²⁹

“Sus manos son dos manzanas cortadas y me hacen falta sobre la frente. (...) Pondrá sus manos sobre mi frente. Sus manos de manzana cortada”.³³⁰

La imaginación y la habilidad lingüística de la autora se extiende dentro de un escenario imaginario que constituye una mezcla de lo real y no real:

³²⁶ *Ibíd.*, pág. 127.

³²⁷ *Ibíd.*, pág. 153.

³²⁸ *Ibíd.*, pág. 160.

³²⁹ *Ibíd.*, págs. 132-133.

³³⁰ *Ibíd.*, pág. 112.

“Pero mi alegría se secará. Es tan grande y tan fugaz como una cosecha de amapolas. Corté las amapolas de sus tallos para dároslas. Se van a secar. Yo no las quiero, me pesan, me sepultan”.³³¹

“Acaba de cruzárseme una imagen jugosa y viva como un pez. ¿Sería un pez?”.³³²

El proceso de la transformación se prolonga hasta que ambas partes de la metáfora quedan bastante confundidos en un panorama de perplejidad entre la realidad y la imaginación:

“Éramos la tarde y yo dos cántaros que se iban llenando de agua al mismo tiempo (...). Llegábamos al río. Yo no podía seguir haciendo el viaje metida en una cama; tenía que salir, tenía que llegar a mi ciudad por el río. Y mi cántaro se llenó del todo, y junto su agua con la del cántaro de la tarde. Y salí. De aquellas dos aguas desbordadas se formaba el río Tormes, con los árboles en su orilla, con los niños pobres en su orilla y los novios en su orilla”.³³³

También son frecuentes las metamorfosis de los objetos o de los seres vivos, como es común en la experiencia onírica:

“La fiebre galopaba. Y mis amigos, sin oírme. Se me pierde todo. Se me escapa. Acaba de cruzárseme una imagen jugosa y viva como un pez. ¿Sería un pez?”.³³⁴

En este contexto, la autora salmantina hace muchas referencias y comparaciones a su propio *El libro de la fiebre*:

³³¹ *Ibid.*, págs. 113-114.

³³² *Ibid.*, pág. 113.

³³³ *Ibid.*, pág. 136.

³³⁴ *Ibid.*, pág. 113.

“El libro de la fiebre, desigual, sin orden, lleno de desolladuras, herido y caliente como un animal, fue mi compañero”.³³⁵

En otra ocasión lo compara con el circo:

“Mi libro, el libro de la fiebre, era un circo con sus cortinas rojas para entrar y salir”.³³⁶

La enferma se convierte en gota de mercurio o en cangrejo, el mar en un río y el demonio, Secundus, en un catedrático de Literatura que hemos decidido llamar don Secundino. Ya se han destacado las múltiples transformaciones del libro de la fiebre.

I.5.5. La unión entre sus obras.

Carmen Martín Gaité, partiendo de su temprana madurez artística y de su profundo experimento creativo, nos ofrece una variada técnica estilística; una de ellas, la existencia de innumerables hilos que unen cada obra con el resto de su producción. Ya en su primera obra, *El libro de la fiebre*, el despliegue de imágenes y metáforas de manera redundante, las reflexiones sobre la creación literaria y la presencia del yo propio anticipan desarrollos futuros. Sus habilidades expresivas y su capacidad de cazar las ideas profundas permiten al lector seguirla sin dificultades.

Así, la lectura de este texto tan temprano de la autora *El libro de la fiebre* nos abre el camino para detectar muchos de los temas y

³³⁵ *Ibíd.*, pág.115.

³³⁶ *Ibíd.*, pág. 117.

motivos que Carmen Martín Gaité desarrollaría en el futuro. Por tanto, vemos el simbolismo de los objetos y de los lugares; la oscilación entre la realidad y el sueño; la construcción del yo a través de la memoria; la búsqueda de interlocutor; la reflexión sobre la escritura y la metaficción; el fenómeno de la intertextualidad y el tono autobiográfico a través del diario íntimo.

Obviamente, la unión de esta temprana obra se extiende hasta las obras de la madurez de la escritora y, en particular, con *El cuarto de atrás*, en la que la narradora, en primera persona, se representa a sí misma tendida en la cama, en un duermevela poblado de visiones de estrellas y sensaciones que vienen del pasado, que se parece a la situación descrita en *El libro de la fiebre*. También el tema del interlocutor, “el hombre de negro”, tiene un precedente en el personaje de Jacopone y lo mismo con respecto al tema de contar sus recuerdos personales y familiares.

En este mismo marco, hay que destacar la tendencia de lo fantástico y la permanente mezcla entre lo real y lo onírico en ambas obras, a pesar de la larga distancia temporal entre ellas: en *El libro de la fiebre* la narradora-autora lo hace a través del delirio por la fiebre, mientras que en *El cuarto de atrás* lo hace a través del insomnio. Así mismo, la aplicación del estilo simbólico y metafórico llena las páginas de ambas novelas. En este sentido, conviene mencionar que en *El libro de la fiebre* la autora, a través de la escritura del yo, inaugura su estilo

autobiográfico, y lo seguirá más tarde en *El cuarto de atrás*, contando su historia tanto personal como familiar, tirando del hilo de las palabras:

“Mi vida era aquella marea de palabras”.³³⁷

³³⁷ Martín Gaité, Carmen, *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 71.

CAPÍTULO II: EL ENTORNO AUTOBIOGRÁFICO EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE.

“Todo el mundo lleva dentro de sí una especie de borrador, perpetuamente retocado del relato de su vida: esto es lo que intenta captar, con el magnetófono, la historia oral. A nuestro alrededor, muchas más personas de lo que creemos, ponen este borrador de su vida en limpio, escriben y nadie les lee”.

Philippe Lejeune³³⁸

La mayoría de los críticos literarios coinciden en la imposibilidad de separar la creación literaria de la mujer de su propia identidad. Es decir, el trayecto del escritor no puede estar exento de sus obras literarias, sobre todo de su primera obra y en especial para la escritora, ya que uno de los principales aspectos de la escritura femenina consiste en que se trata de un estado de confesión: es un estado de autoexpresión del anhelo del alma.

En el presente capítulo pretendemos proyectar luz sobre una de las características más destacadas en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité: la abundante ubicación de referencias autobiográficas en su obra. No necesitamos un gran esfuerzo para descubrir los hilos del tejido viviente de la escritura de Carmen Martín Gaité y, sin duda, uno de ellos es la autobiografía; puesto que Carmen Martín Gaité, al igual

³³⁸ Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 143.

que la mayoría de las escritoras, deja presentes las huellas de su vida, reflejadas como en una cinta a través de sus páginas y, así, podemos conocerla porque sus huellas se reflejan en cada letra que, al mismo tiempo, refleja la biografía de una generación entera. Esta cita constituye un registro de vida, tanto en sus momentos alegres como en los tristes.

Así mismo, la escritora salmantina presenta un registro no solo propio y aislado, sino dentro del contexto histórico, político y social de su época. En este sentido, la escritora estadounidense y amiga de Carmen Martín Gaité, Joan Lipman Brown, explica la influencia del momento histórico-político en dos de sus obras: *Entre visillos* y *El cuarto de atrás*; sobre todo respecto al papel adjudicado a la mujer en un orden tradicional, la educación bajo el régimen franquista y las circunstancias políticas del momento.³³⁹

Sin embargo, a diferencia de muchas otras escritoras, Carmen Martín Gaité demuestra más interés en su biografía personal como escritora que en sus datos personales y familiares. Así, según Concha Alborg, la autora pretende evitar ser leída como mujer y no como escritora. Por lo tanto, Alborg añade que la escritora salmantina se

³³⁹ Brown, Joan Lipman «One Autobiography, Twice Told: Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás*.» *Hispanic Journal* 2.7 (primavera 1986), págs. 37-47.

muestra más interesada en reflejar su experiencia como escritora que sus experiencias vitales.³⁴⁰

Como la escritura creativa es un reflejo de ciertas interacciones sociales, culturales y políticas, la mujer escritora ejerce un estilo distinto al de los hombres para invocar la imagen y enriquecer la historia y la literatura imaginada. Así, la mujer, sobre todo en estado de incertidumbre y rebeldía, utiliza las técnicas del sueño, la fantasía y la realidad como herramientas de expresión estética dinámica para unir su propio yo con el texto. En este sentido, Linda Gould Levine destaca que *El cuarto de atrás* ha sido escrito por una mujer, y que se considera como un valioso documento para obtener información sobre la vida de Martín Gaité y la situación de la mujer en la posguerra.³⁴¹

De hecho, pensamos que antes de profundizarnos en el tema –*El entorno autobiográfico en la obra de nuestra autora*– sería conveniente dar una breve idea sobre el significado etimológico, el concepto, y el antecedente del término “autobiografía”.

³⁴⁰ Alborg, Concha, «A Never-Ending Autobiography: The Fiction of Carmen Martín Gaité». *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction: an Essay Collection*. Eds. Janice Morgan, et. al, Nueva York y Londres, Garland, 1991, págs. 243-260.

³⁴¹ Levine, Linda Gould, «Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman». *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983, págs. 161-172.

II.1. La autobiografía: antecedentes y significados.

Según José maría Pozuelo Yvancos, uno de los cambios más radicales se observan en el territorio de los géneros literarios, es el creciente lugar que la civilización actual concede no solo a la autobiografía, sino en general a toda la familia de géneros memorialísticos (diarios, memorias, libre viaje), en los que un yo rememora una experiencia propia, sea esta más o menos íntima, observable o pública, lo que marcará diferencias interiores dentro de esa familia de géneros.³⁴²

Es obvio que en los últimos dos siglos la literatura ha demostrado gran interés por lo autobiográfico, prestando más atención y preocupación por la persona como principal protagonista de cualquier hecho creativo. Así, el crítico francés Philippe Lejeune afirma que la palabra autobiografía es un término inglés, «autobiography», surgido como neologismo de composición culta en Inglaterra a principios del siglo XIX, concretamente alrededor del año 1800.³⁴³

Virgilio Tortosa Garrigós, en este mismo sentido, no se aleja mucho de esta misma teoría respecto al origen del término y afirma que la primera aparición del término *autobiografía* se atribuye:

³⁴² Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estudios*, Barcelona, Crítica, 2006, pág. 9.

³⁴³ Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico...*, op. cit., pág. 129.

“Al poeta inglés Robert Southy en un artículo de 1809. Sin embargo, según el francés Georges Gusdorf, el término se encontraría ya con anterioridad en el filósofo alemán Friedrich Schlegel, que lo habría utilizado en 1798”.³⁴⁴

Pero que en España el asunto es diferente, puesto que aquel nuevo término tardaría en llegar un siglo aproximadamente. Así, el propio Tortosa señala que:

“Muy probablemente sería Emilia Pardo Bazán la primera que utilice el término autobiográfico para referirse a una obra de creación literaria en el subtítulo de su primera novela. Pascual López escribe Autobiografía de un estudiante de medicina (1879) en lo que se supone una influencia de las letras francesas y anglosajonas de las que se habían hecho fuertes en el género”.³⁴⁵

Sin embargo, respecto al marco hispano, tanto en España como en Hispanoamérica la tendencia autobiográfica no tuvo la misma suerte que en Inglaterra. En este sentido, Sylvia Molloy afirma que se han escrito autobiografías en países hispanos, aunque a este tipo de escritura no se le ha dado el espacio que merece. Por tanto, Molloy considera que el *Libro de la vida* de Santa Teresa representa el modelo que contribuiría a inaugurar la tradición autobiográfica en España.³⁴⁶

³⁴⁴ Tortosa Garrigós, Virgilio, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001, pág. 25.

³⁴⁵ Tortosa Garrigós, Virgilio, *La construcción del “individualismo” en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pág. 365.

³⁴⁶ Molloy, Sylvia, *Acto de presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 12.

Para Carolyn Heilbrun el año 1973 es como un punto decisivo para la autobiografía femenina moderna que se ha desarrollado dentro del contexto de la evolución de la tradición autobiográfica femenina occidental. Heilbrun destaca las autobiografías de las mujeres de aquella época, en el tiempo en que enfrentan la pudorosa dificultad para reconocer sus esfuerzos y logros vitales, y hablan de éxitos, problemas y obstáculos valientemente vencidos. Así, en sus autobiografías estas mujeres se mostrarán como seres sumisos y pacíficos que han encontrado su destacado destino por obra del azar.³⁴⁷

Por su parte, Vicente Hernández Álvarez atribuye la evolución de la tendencia autobiografía en aquella época a la innegable influencia de Jean Jacques Rousseau, uno de los más influyentes teóricos del género en la modernidad y modelo para las autobiografías del Romanticismo del siglo XIX. Hernández añade que esta influencia:

“Queda patente en el hecho de que es alrededor de 1800 cuando la palabra *autobiografía* comienza a cobrar carta de naturaleza en todas lenguas europeas”.³⁴⁸

Respecto al término *autobiografía*, conviene señalar que es de origen griego: auto/uno mismo, βίο/vida y γραφή/escritura. Es decir, se puede interpretar su significado como auto-escritura de la propia vida. En este sentido, cabe aludir a la explicación dada por Manuel

³⁴⁷ Heilbrun, Carolyn, *Escribir la vida de una mujer*, Madrid, Megazul, 1994, pág. 27.

³⁴⁸ Hernández Álvarez, Vicente «Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico», en Lara Pozuelo, Antonio (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispania Helvética 1, 1991, pág. 242.

Alberca para analizar claramente el carácter de esta expresión relacionado con el género autobiográfico:

“La claridad con que la triple raíz griega de la palabra *autobiografía* esboza los componentes fundamentales del género (relato de la vida de una persona escrito por sí misma) hizo pensar durante mucho tiempo que los textos que se acogen a esta fórmula eran relatos fáciles, sin otros problemas que los derivados de su carácter referencial y comprobable. Existía un prejuicio con respecto a la autobiografía que negaba el estatuto literario a ésta, toda vez que a su autor le viene ya dada sin necesidad de invención la materia de su relato”.³⁴⁹

Así mismo, Virgilio Tortosa Garrigós, en su estudio sobre el fenómeno autobiográfico, analiza las diferentes etapas del término, señalando que:

“Las tres etapas correspondientes a los tres temas básicos insertos en la propia composición de su término, conforme sufría un desplazamiento su paradigma, correspondiente a su naturaleza interna: el *autos*, el *bios* y la *graphé*”.³⁵⁰

En este mismo contexto conviene aludir a la tarea de Laura Scarano, en la que analiza la relación entre el yo y los hechos y acontecimientos de la vida del escritor a través de la escritura, por ello Scarano llega a definir lo autobiográfico como:

³⁴⁹ Alberca, Manuel, «pacto ambiguo» en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* núm. 1, Barcelona, enero de 1996, pág. 9.

³⁵⁰ Tortosa Garrigós, Virgilio, *La construcción...*, op. cit., pág. 402.

“El tránsito desde un pasado (bios) al orden de los signos (graphé) para configurar su sujeto (autos) desde sí mismo”.³⁵¹

Así, se trata de una forma artística e histórica para referirse a los textos literarios o testimoniales en que se narraban los acontecimientos más importantes en la vida de algún personaje importante, destacado por sus hechos y hazañas. En este sentido, Georges May respalda el esfuerzo de Elizabeth Bruss, que consiste en la distribución de las autobiografías según los oficios y ocupaciones de sus autores.³⁵²

Es decir, la narración de la propia vida por parte de quien la ha vivido, basada principalmente en la memoria como método de análisis tanto introspectivo como retrospectivo. En este sentido, Covadonga López Alonso destaca la vinculación entre la vida real del escritor y la vida literaria:

“La noción de autobiografía está enlazada sinuosamente con la de vida real. Sin embargo este término de real es tan escurridizo como engañoso, sobre todo en la escritura literaria”.³⁵³

Así que vida y escritura se resuelven de modo complejo e interactivo en la escritura autobiográfica: el autobiógrafo, al comienzo de su obra, pretende exponer justificaciones y motivos para convencer

³⁵¹ Scarano, Laura, «El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura» en VV. AA., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Edición de Sevilla, Florencio y Alvar, Carlos, volumen III, Madrid, 6-11 de julio, 1998, Castalia, 2000, págs. 692-697, la cita es de la página 695.

³⁵² May, Georges, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 31.

³⁵³ López Alonso, Covadonga, «La autobiografía como modo de escritura», *Compás de letras*, 1 (1992b), págs. 31-48, la cita es de la página 33.

al lector de lo que pretende ocultar o enmascarar. De esta forma, Georges May destaca que el sentimiento del transcurso del tiempo, que se manifiesta en la voluptuosidad del recuerdo o en la angustia ante el futuro, representa uno de aquellos motivos.³⁵⁴

Conviene señalar que la escritura autobiográfica femenina no está bien valorada por parte de la crítica literaria. Por ello, Estelle Jelinek explica que el texto autobiográfico de mujer será visto bajo una mirada cargada de prejuicios sociales y no racionales. Así, según Jelinek, el canon establece que una buena autobiografía debe reflejar su tiempo, ser un espejo de la era, mientras las autobiografías de mujeres rara vez se convierten en espejo de su tiempo.³⁵⁵

II.2. El concepto de la escritura autobiográfica, como género literario: Definición, requisitos y temas.

El término de la escritura autobiografía ha sido objeto de muchos estudios en los últimos tiempos. De hecho, aparecen varias definiciones de este término: como *tentación*, según George May, o de la *incertidumbre*, según Sylvia Molloy. Lo cierto es que el tipo de escritura autobiográfica cada día adquiere más interés e importancia, tanto por parte de los escritores motivados por plasmar sus memorias, como de

³⁵⁴ May, Georges, *La autobiografía*, op. cit., pág. 47.

³⁵⁵ Jelinek, Estelle C., «Introduction: Women's Autobiography and the Male Tradition». In *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Ed Estelle C. Jelinek, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1980, págs. 1-20.

los editores determinados a conseguir más beneficios económicos mediante la satisfacción de la curiosidad de los lectores en torno a las historias de la vida de personajes destacados.

En el mundo occidental apareció la forma de expresión autobiográfica a finales del siglo dieciocho, coincidiendo con la influencia de la tendencia del romanticismo. La clasificación de estas tendencias literarias, según Philippe Lejeune, depende de las características comunes de las obras de cada época:

“Los géneros literarios no son entes en sí: constituyen, en cada época, una especie de código implícito por medio y gracias al cual las obras del pasado y las obras nuevas pueden ser recibidas y clasificadas por los lectores”.³⁵⁶

En este mismo sentido, Georges Gusdorf ratifica que la autobiografía es una forma literaria perfectamente diferenciable y surge en mundo occidental para atender a la preocupación del hombre por dar cuenta de sí mismo. Además, Gusdorf añade que el acto autobiográfico está relacionado con la conciencia del hombre occidental, porque se trata de acto previo a la confesión y su consecuente liberación de la culpa.³⁵⁷

Por su parte, José Romera Castillo respalda la opción que considera lo autobiográfico como una manifestación literaria que

³⁵⁶ Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, op. cit., pág. 277.

³⁵⁷ Gusdorf, Georges, «Condiciones y límites de la autobiografía», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), págs. 9-18, la cita es de la página 11.

dispone de su propia autonomía, pero al mismo tiempo no niega la influencia y la relación de lo autobiográfico con otros modelos literarios.³⁵⁸

Mientras que Paul de Man no cree que haya distinción entre autobiografía y ficción debido a que es muy posible que sea el proyecto autobiográfico el que determine la vida y no al contrario, ya que la figuración producida podría partir de una ficción creada por el autor de la autobiografía, en base a reelaborar lo vivido y evocado por la memoria. Así, de Man afirma que:

“La autobiografía no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto”.³⁵⁹

En este marco, nos parece conveniente aludir a la interesante idea de José María Pozuelo Yvancos sobre la frontera de la autobiografía y el punto de la separación de la misma con la ficción. Por lo tanto, Yvancos expone lo siguiente:

“Es un género que desde su aparición en las confesiones de San Agustín sus formulaciones más recientes, nunca ha dejado de jugar con su propio estatuto dual, en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales”.³⁶⁰

³⁵⁸ Castillo Romera, José, *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, UNED, 1981, págs. 51-52.

³⁵⁹ De Man, Paul, «La autobiografía como desfiguración», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), págs. 113-118, la cita es de la página 114.

³⁶⁰ Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilo*, op. cit., pág. 17.

Por otro lado, Georges May no está de acuerdo ni con la clasificación de lo autobiográfico como un género literario ni con la fecha de su aparición en el Occidente. May niega el surgimiento de una nueva forma de escritura y afirma la existencia de escritos autobiográficos en Occidente desde el siglo IV, como en el caso de las *Confesiones* de San Agustín.³⁶¹

En este sentido conviene recordar que Paul Jay, en su estudio sobre el libro de San Agustín, ratifica la vinculación del sujeto de las confesiones con el propio Agustín, para representarse mediante el recuerdo como acto de transformación. Así las confesiones, para Jay:

“están igualmente atentas a su renovación y transformación, operada a medida que escribe. Agustín existe en su propia narración no tanto como sujeto que sea preciso recordar en el lenguaje, sino más bien como sujeto que ha de ser transformado por medio del lenguaje (...) Su “alma en ruinas”, espera que Dios le ayude a “reconstruirla de nuevo”. Escribe sobre el pasado con objeto de “curar” en el presente lo que él mismo denomina su “enfermedad”(...) Agustín, el sujeto de las *Confesiones* se vincula a Agustín, el autor de las *Confesiones*, en un esfuerzo de representación que se propone, mediante el recuerdo de aquél, la transformación de éste”.³⁶²

Por su parte Philippe Lejeune, destaca la importancia y la presencia del lector como una parte imprescindible para establecer el carácter *contractual* de la escritura autobiográfica. Lejeune añade que el

³⁶¹ May, Georges, *La autobiografía*, op. cit., pág. 23.

³⁶² Jay, Paul, *El ser y el texto*, Madrid, Megazul, 1993, pág. 29.

lector es consciente de su participación como parte implicado en el acto biográfico. Y, por consiguiente, Lejeune califica la autobiografía como un:

“Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”.³⁶³

Sin embargo, a juicio de Lejeune una autobiografía es toda obra que cumple a la vez ciertas condiciones y requisitos que consisten en lo siguiente:

1. Forma del lenguaje (narración, en prosa).
2. Tema tratado: vida individual (historia de una personalidad).
3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real y del narrador).
4. Posición del narrador: Identidad del narrador y del personaje principal.³⁶⁴

Por su parte, Elizabeth Bruss destaca la responsabilidad del autor en el sentido de garantizar la credibilidad y la audiencia del texto autobiográfico para que sea aceptado y, al mismo tiempo, Bruss le atribuye un inmenso poder al lector, debido a que estas:

³⁶³ Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, op. cit., pág. 50.

³⁶⁴ *Ibid.*, págs. 50-51.

“Crean los derechos de los lectores de la autobiografía y estipulan el alcance legítimo de las esperanzas que se les conceden”.³⁶⁵

Conviene señalar que un rasgo común de la mayoría de las autobiografías es que se han escrito desde la madurez de su autor, más allá de los cuarenta años, o ya en la vejez. Así lo ratifica José Romera Castillo, al exponer que las autobiografías son obras generalmente de madurez: el autor, la mayoría de las veces, es una persona conocida por el público lector. Además destaca que el punto de vista del lector es fundamental en este tipo de literatura, porque su papel es decisivo en la constitución de este género literario.³⁶⁶

Por su parte, Tomás Albaladejo Mayordomo destaca la importancia de la contribución del lector en el texto literario. Subraya que el lector debe cooperar intencionalmente con el fin de completar las inevitables lagunas que todo texto literario implica por su esquematismo. Albaladejo, por lo tanto, insiste en que es el lector el que, con ayuda de sus facultades y su experiencia vital, da forma al objeto, al referente de la ficción, a partir de las instrucciones del texto.³⁶⁷

³⁶⁵ Bruss, Elizabeth, «Actos literarios», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), págs. 62-79, la cita es de la página 67.

³⁶⁶ Castillo, Romera José, *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón*, op. cit., pág. 52.

³⁶⁷ Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Editores: Universidad de Alicante, 1986, págs. 75-79.

Así mismo, Elizabeth Bruss confirma que en el acto autobiográfico el lector participa con el autor en la elección del estilo, tema y funciones que el texto tendrá. Por lo tanto, Bruss añade que la concepción de la autobiografía determina las características del texto que el receptor se permite esperar de ella.³⁶⁸

Philippe Lejeune, por su parte, propone que el pacto autobiográfico se concibe como un estado de diálogo, en el que contribuyen tres vectores principales: autor-texto-lector. Según la teoría de Lejeune, el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo; propone al lector que lea e interprete su texto en virtud de las reglas que determinan la falsedad o la veracidad del texto. Es decir, el autobiógrafo que ha cumplido su compromiso con el lector de contarle la verdad exige a este que le crea y confíe en él.³⁶⁹

Sin embargo, es imposible alcanzar la verdad completa, sobre todo en el caso de los temas relacionadas con una vida humana, a pesar del supuesto deseo del autobiógrafo y del lector de llegar a alcanzarla dentro de una expectativa humana. Así, según Lejeune la autobiografía se inscribe en el campo del conocimiento histórico, aunque al mismo tiempo pertenece al campo literario. Lejeune justifica

³⁶⁸ Bruss, Elizabeth, «Actos literarios», *op. cit.*, pág. 62.

³⁶⁹ Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, pág. 19.

la relación de lo autobiográfico con la historia porque se trata del deseo de saber la verdad y las razones de los hechos.³⁷⁰

Por su parte, Carlos Castilla del Pino refuta totalmente la posibilidad de hallar la verdad en las novelas, porque la verdad de las ficciones es de orden y coherencia estéticas, y por tanto su realidad es solamente verosímil, no verídica. Del Pino, en cambio, ratifica que el relato de hechos reales e históricos aspira a la verdad, porque la verdad en ello no admite componendas.³⁷¹

Tal vez la curiosidad constituya una razón básica que motivará al lector hacia la autobiografía. Esta curiosidad consiste en el deseo del lector por acercarse a la intimidad de los otros y, por consiguiente, el lector se busca a sí mismo en lo que lee e intenta compararlo con su propia vida. Por eso, según Adolfo Prieto la curiosidad del lector, impulsado por la veracidad, contribuye a la atracción del lector por una persona que existe y que narra hechos que “en verdad” le ocurrieron.³⁷²

Tampoco hay que olvidar la participación del lector en la función estética de la escritura autobiográfica. Esto quiere decir establecer el grado de literalidad de la misma, para incluirla dentro del universo de lo literario. A esta necesidad estética que requiere la autobiografía se

³⁷⁰ Lejeune, Philippe, *Signos de vie*, París, Seuil, 2005, pág. 27.

³⁷¹ Castilla del Pino, Carlos, *Temas, Historia, sujeto*, Barcelona, Península Ariel, 1989, págs. 126 y ss.

³⁷² Prieto, Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Instituto de Letras, 1966, pág. 10.

refiere Covadonga López Alonso, basándose en las teorías de Gérard Genette.³⁷³ Así, López Alonso expone el problema que plantea la necesidad de establecer las condiciones de literalidad de la escritura autobiográfica para ser reconocida como lectura autobiografía dentro del género literario.³⁷⁴

Sin embargo, el resultado de toda esta participación del lector en el texto autobiográfico y su influencia conformadora de estilo será decepcionante, según la teoría de Gérard Genette, porque la mayoría de los autobiógrafos, sobre todo los españoles, se portan de manera muy conservadora a la hora de referirse a circunstancias íntimas, que podrían afectar su imagen pública.³⁷⁵

Sin embargo, Philippe Lejeune expone que tal vez la novela sería más auténtica que la autobiografía, porque en ella el escudo de la ficción ofrece al autor el escudo desde el cual se atrevería a decir lo que no se ha atrevido a revelar en sus memorias. Esta realidad, según Lejeune, confirma la estrecha relación existente entre autobiografía y novela, abriendo el *espacio autobiográfico* en el que los autores desean que se lea su obra, y al que el lector sería invitado:

³⁷³ Genette, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1991.

³⁷⁴ López Alonso, Covadonga, «La autobiografía como modo de escritura», op. cit, págs. 31-48.

³⁷⁵ Genette, Gérard, *Ficción y dicción*, op. cit., págs. 105-106.

“A leer las novelas no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la ‘naturaleza humana’ sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo”.³⁷⁶

En pocas palabras, podemos concluir que en el escenario de la autobiografía confluyen tres protagonistas: texto, autor y lector. En este sentido, Ángel Loureiro calificaría este escenario como una concepción tradicional que puede resumirse así:

1. La autobiografía concebida como acto del presente de la escritura que da sentido al pasado.
2. La idea del “pacto autobiográfico”.
3. La idea de que la autobiografía revela más sobre el presente del escritor que sobre su pasado.
4. La hipótesis de que el lector de una autobiografía siempre espera una “verdad” de algún tipo.³⁷⁷

II.3. Temas y recursos retóricos recurrentes en la autobiografía.

“Creo que cuando digo “yo” soy yo quien habla; creo en el Espíritu Santo de la primera persona. Y ¿quién no cree en ello?”

Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico*.

Conviene señalar que la mayoría de las autobiografías comienzan con el relato de la infancia e intentan llevar un orden cronológico. Sin

³⁷⁶ Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, op. cit., pág. 83.

³⁷⁷ Loureiro, Ángel, «Direcciones en la teoría de la autobiografía». *Escritura autobiográfica*. (Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral). Madrid, Visor, 1993, págs. 33-46, la cita es de la página 33.

embargo, a juicio de Anna Caballé, muchas veces se informa al lector sobre las dificultades para cumplir con dicho orden, debido a las infidencias de la memoria. De ahí las estructuras discontinuas que la caracterizan.³⁷⁸ Por su parte, Sylvia Molloy reclama que no todas las autobiografías comienzan con recuerdos, puesto que generalmente lo hacen con hechos:

“Haciendo que las primeras páginas coincidan no con el despertar de la conciencia —hecho que sí recordaría el sujeto autobiográfico— sino con un hecho que no puede recordar, esto es, el propio nacimiento”.³⁷⁹

Es habitual notar que el recuerdo de infancia generalmente gira alrededor de los temas de la vida escolar, la familiar, el juego, la naturaleza, el gusto por la lectura y temas sobre la curiosidad infantil; a continuación se realiza el paso al tema de la entrada en la adolescencia y el descubrimiento de la sexualidad, llegando a la parada en la edad de la pubertad. Sin embargo, lo que más se resaltarán en los temas de la infancia es el del aprendizaje de la lectura y de la escritura, se detendrá en la narración de la adquisición de esta destreza en la casa o en la escuela. Según Sylvia Molloy, este aprendizaje literario se dramatizará en la escena de ese “encuentro entre yo y libro” que “dará significado a la vida entera”.³⁸⁰

³⁷⁸ Caballé, Anna, «Figuras de la autobiografía», *Revista de Occidente*, 74-75 (1987), págs. 102-119, la cita es de la página 118.

³⁷⁹ Molloy, Sylvia, *Acto de presencia*, op. cit., pág. 256.

³⁸⁰ Molloy, Sylvia, *Acto de...*, op. cit., pág. 28.

Por otro lado, es común que el autor pretenda justificar y explicar su proyecto autobiográfico ante el público lector; para ello, atiende a dictar piezas de metatextos dentro de prólogos o epílogos. Así, Rolf Eberenz señala que, por convención, el narrador debe manifestar un grado de modestia que le lleve a justificar la presunción que supone el tematizarse a sí mismo.³⁸¹

Por su parte, Gérard Genette manifiesta que este discurso justificativo del autobiógrafo constituye la función ideológica del texto.³⁸² En este mismo sentido, Aurora Mateos Montero apunta que en muchas ocasiones esta justificación, sobre todo en el caso de un texto histórico y memorativo, incluye comentarios u opiniones en torno a un personaje público o sobre algún acontecimiento histórico.³⁸³

Así mismo, el tema de la búsqueda de identidad del propio autobiógrafo ocupa un espacio importante en el esquema temático de la escritura autobiográfica ya que el autor, en este caso, pretende interiorizar sus propias ideas y creencias para hacerlas llegar al lector.

³⁸¹ Eberenz, Rolf, «Enunciación y estructuras metanarrativas en la autobiografía», en Lara Pozuelo, Antonio (ed.) *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Hispania Helvética 1, 1991, págs. 37-51, la cita es de la página 46.

³⁸² Genette, Gérard, *Figures III*, Barcelona, Lumen, 1989, págs. 308-309.

³⁸³ Mateos Montero, Aurora, «Características del discurso en las memorias españolas del siglo XIX (1875-1914)», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 4 (1995), pág. 162.

Así, según Jean Molino, el autor pretende dar una lección a los demás.³⁸⁴

Otro tema que habitualmente se encuentra en la escritura autobiográfica es la presentación de los hechos del propio autor a través de las declaraciones. En este caso, según Vicente Hernández Álvarez, aunque el autobiógrafo pretende hacerlo con sinceridad y honestidad, como le es imposible contarle todo, recurre al silencio de lo que no puede o no quiere contar:

“En estos casos el silencio aparece como la fórmula de la sinceridad, como un nuevo lenguaje, la forma de enunciación más pura (...) El silencio, entendido como valor positivo, puede servir para reflejar la intensidad de la experiencia”.³⁸⁵

También encontramos la reflexión sobre la memoria intertextual, cuando se refiere a la cultura, a las mitologías, a la literatura. Es decir, la referencia a la labor autobiográfica, el comentario de sus estrategias, así como la manifestación de sus preocupaciones estéticas. Así mismo la memoria del espacio, sobre todo aquellos recuerdos relacionados con la etapa de la infancia.³⁸⁶

Estos recuerdos relacionados con los espacios iniciales en la vida del autor son, a juicio de Sylvia Molloy, como “santuarios de la

³⁸⁴ Molino, Jean, «Interpretar la autobiografía», Antonio Lara Pozuelo (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, op. cit., pág. 127.

³⁸⁵ Hernández Álvarez, Vicente, «Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico», op. cit., pág. 242.

³⁸⁶ *Ibid.*, pág. 244.

reminiscencia”, que se extenderán, como por contagio, desde la casa familiar a la aldea, la ciudad, la región o a un país entero.³⁸⁷

Por otro lado, cabe destacar que el autor del discurso autobiográfico pretende mencionar el tiempo de la historia contada, ya que este ejercicio, según Aurora Mateos Montero, viene a demostrar su anhelo por la verdad y, por consiguiente, darle más credibilidad a su texto.³⁸⁸

Por otro lado, cabe señalar que el yo femenino nunca se constituirá como un yo separado, sino un yo relacionado con el otro; en cambio, el yo masculino será individualista y excluyente. Esto, a juicio de Domna Stanton, se atribuye a que la mujer no tiene identidad autónoma, así que solo se autoconcibe por medio de su relación con el padre, la madre, el compañero o el hijo.³⁸⁹

Respecto al estilo retórico de la escritura autobiográfica, señala Anna Caballé que este buscará, en general, la sencillez y naturalidad expresiva, con el fin de que el texto sea de fácil lectura para el público lector en sus distintos niveles de entendimiento.³⁹⁰

³⁸⁷ Molloy, Sylvia, *Acto de presencia*, op. cit., pág. 225.

³⁸⁸ Mateos Montero, Aurora, «Características del discurso...», op. cit., pág. 147.

³⁸⁹ Stanton, Domna, «Autoginografía: ¿un tema diferente, otro sujeto?». Ángel Loureiro (Coord.) *El gran desafío*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pág. 82.

³⁹⁰ Caballé, Anna, *Figuras...*, op. cit., pág. 106.

II.4. La reflexión del “yo” en la obra literaria.

“Lo íntimo es el camino más seguro hacia lo universal y lo general”. “El autobiógrafo -que sabe hundirnos en las profundidades de su memoria para buscar la unicidad de sus propios recuerdos- nos facilita, sin saberlo siempre, el acceso a nuestra intimidad más estricta”.

Georges May, *l'autobiographie*.

¿Por qué y para qué se escriben autobiografías? De hecho, podemos señalar que el rasgo principal de este tipo de escritura literaria, tanto para la mujer como para el hombre, consiste en reforzarse en su propio experimento. Es decir: en la novela autobiográfica se trata de mezclar la imaginación con los hechos reales de la vida del escritor/a, en base a que el propio experimento constituye un punto de partida fundamental para realizar esta forma de expresión. En este sentido Jerome Bruner apunta que:

“La función última de la autobiografía es la ubicación del yo, el resultado de un acto de navegación que fija posición en sentido virtual, más que real. Nos ubicamos a nosotros mismos a través de la autobiografía *en el mundo simbólico de la cultura*”.³⁹¹

Sin embargo, el pacto autobiográfico no supone un acto individual, sino una dialéctica que entabla con otras partes, se trata de una dialéctica con el otro que lo constituye. Así, la escritora guatemalteca Rigoberta Menchú, a través de su entrevistadora Elizabeth Burgos, afirma que su yo es emblema de pluralidad:

³⁹¹ Bruner, Jerome y Weisser Susan, «La invención del yo: la autobiografía y sus formas», en Olson, David y Torrance, Nancy (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1995. págs. 177 – 202, la cita es de la página 182.

“No soy la única pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos. Al hablar de mí, hablo necesariamente del otro. Mi autobiografía es la historia mía y la de los otros, la mía en la de los otros, y la de los otros en mí”.³⁹²

En efecto, la escritura autobiográfica como modo de creación literaria, al igual que cualquier otra forma o movimiento cultural, ha pasado por un proceso de evolución; sobre todo respecto a la individualidad, que nunca puede separarse del momento histórico en el que se desarrolla. En este sentido, Karl Weintraub señala que:

“La autobiografía adquirió una función y una forma cultural que no tenía antes, lo que la convirtió en la forma literaria más adecuada para que una individualidad dejara constancia de sí misma”.³⁹³

Como vemos, la escritura autobiográfica es la literatura de lo íntimo, indaga en lo personal; temas relacionados con la vida del individuo, con su forma de ser, con sus sentimientos, con sus ideas; sin embargo, José Romera Castillo señala que hay varias formas que utiliza el escritor/a para expresar su historia: la primera persona (el yo), a través del monólogo; la segunda persona (tú), como en el caso de las *Confesiones* de San Agustín; la tercera persona (él), como máscara para esconderse por algún motivo personal o literario.³⁹⁴

³⁹² Burgos Debray, Elizabeth, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, La Habana, Casa de las Américas, 1983, pág. 30.

³⁹³ Weintraub, Karl, «Autobiografía y conciencia histórica», *Suplementos, Anthropos*, 29 (1991), págs. 18-33, la cita es de la página 33.

³⁹⁴ Castillo Romera, José, *Notas a tres obras...*, op. cit., pág.14.

Así mismo, José Romera Castillo no solo habla de formas de comentar la autobiografía, sino que destaca la existencia de otros tipos de literatura que lleva el tono referencial intimista. Castillo explica que, entre otros, hay:

“Un tipo de literatura referencial intimista con mayor pureza y otros que, integrados en un espectro, se vayan mixtificando paulatinamente”.³⁹⁵

Por su parte, Paul John Eakin afirma que “el yo existe y este crea el mundo a través del lenguaje”. Así, Eakin destaca el papel determinante de la referencia a la identidad como un requisito imprescindible para el reconocimiento de cualquier texto como autobiográfico:

“Siendo, por supuesto, la referencia principal la identidad explícitamente postulada entre el personaje principal y el narrador del texto, por una parte, y del autor del texto por la otra”.³⁹⁶

Por lo tanto, para Eakin el autor utiliza la autobiografía como un medio de comunicación eficaz con su lector, para transmitirle su propia historia y para mantenerse presente y vivo ante su receptor:

“Si aceptamos la escritura de la autobiografía como una especie de habla y si postulamos la “intención” de un texto así es comunicar la naturaleza del yo autor (el “efecto”), entonces puede que consideremos la posibilidad de que la autobiografía, como el habla, pueda

³⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 13.

³⁹⁶ Eakin, Paul John, «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pág. 80.

proporcionar un medio en el cual, tanto para el autobiógrafo como para su lector, el yo pudiera aprehenderse en su presencia viva”.³⁹⁷

Por su parte, Georges May subraya que la autobiografía, para el autor, representa un testimonio que utiliza para reencontrar en sí mismo a la especie humana. Y, consiguientemente, para incorporarse en la universalidad a través de lo íntimo. Por lo tanto:

“La narración que hace el autor de su propia vida tiene por virtud, quizá inesperada, quizá mágica, la de reflejar también, aunque de otra manera, la de su lector”.³⁹⁸

En este contexto, May añade que el lector se identifica en la escritura autobiografía porque encuentra muchas cosas comunes entre él y el autor, sobre todo las ideas que le parecen importantes relativas al sentido de la vida. Así que el lector está contento de leer el texto, independientemente de su veracidad.³⁹⁹

Por otro lado, conviene destacar que la mayoría de las autobiografías son producto de la edad madura como ya dijimos anteriormente, sobre todo cuando el autor es ya conocido del público. Sin embargo, con el paso del tiempo el escritor pretende rememorar sobre el pasado para comentar sus recuerdos.⁴⁰⁰

³⁹⁷ *Ibid.*, pág. 87.

³⁹⁸ May, Georges, *l'autobiographie*, París, Presses Universitaires de France, 1979, pág. 129.

³⁹⁹ *Ibid.*, pág. 129.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, págs. 30-31.

Así, el autor empieza por relatar recuerdos de la infancia, etapa de la pubertad, memorias de sus familiares, amigos, clases sociales, ciudades, viajes...etc. En este sentido, Georges May subraya que los recuerdos familiares y los de la infancia emocionan mucho al lector, que los compara con los suyos cuando ambos -autor y lector- pertenecen a una misma cultura, época, y país.⁴⁰¹

II.5. La reflexión del yo en la obra de Carmen Martín Gaité.

La novela autobiográfica es una obra literaria imaginaria que pretende elevar los acontecimientos y los hechos de la vida del autor a través de la ficción y se basa para ello en la propia memoria del escritor. Se trata de una manifestación literaria cuyos márgenes son difíciles de definir; sin embargo, el pacto autobiográfico, a juicio de Philippe Lejeune, presupone una relación de semejanza entre el texto y la realidad referencial.⁴⁰²

Si bien el autor escribe sus propias experiencias, con el paso del tiempo el escritor puede interactuar con las experiencias de los demás. En este sentido, Paul de Man define la autobiografía como construcción

⁴⁰¹ *Ibíd.*, pág. 109.

⁴⁰² Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op. cit., pág. 20.

ficcional, como sustitución del yo por su figura, por lo tanto, de Man niega que haya semejanza entre el autor y la máscara autobiográfica.⁴⁰³

De hecho, la diferencia entre la autobiografía y la novela autobiográfica no niega la obvia similitud entre ellas, porque se basan en la mención especial de los hechos y personajes de la vida del escritor. Es decir, ambas están situadas en la zona entre la fantasía y la realidad. En este marco, María Vittoria Calvi afirma que la literatura del yo empezó a ocupar un espacio relevante en la España de los años setenta, cuando la evocación del pasado personal y el uso de formas propias de la escritura autobiográfica invadieron el terreno de la novela, como novelas autobiográficas o autobiografías ficticias, que mezclan novela y autobiografía.⁴⁰⁴

En el caso de Carmen Martín Gaité, y en el sentido autobiográfico, Gonzalo Sobejano destaca que la escritora salmantina eligió la memoria autobiográfica en forma dialogal en varias novelas de la década como, por ejemplo, *Retahílas* y *El cuarto de atrás*.⁴⁰⁵

Así, Carmen Martín Gaité en sus obras utiliza la técnica de la ambigüedad referencial para hablar de sí misma, para guiar a su lector dentro de un ambiente confuso entre la verdad y la mentira. Por

⁴⁰³ De Man, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, págs. 67-81.

⁴⁰⁴ Calvi, María Vittoria, Introducción a *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 49.

⁴⁰⁵ Sobejano, Gonzalo, «Ante la novela de los años 60», *Ínsula*, 396-397, 1979, págs. 1 y 22.

ejemplo, en su ensayo *El cuento de nunca acabar* la autora pretende transmitir sus datos autobiográficos a sus lectores basando sus propias argumentaciones en anécdotas personales fabuladas mediante de sus personajes de ficción, que comparten algunas de sus circunstancias biográficas. En este sentido, para ella la narración indica que una persona hace de su vida suscita el eco autobiográfico:

“Muchas veces he pensado que si me dejaran contestar en profundidad a esa pregunta tan reincidente: ¿Qué literatura le ha influido a usted?, la tarea llevaría un tiempo enorme, porque el primer gran enigma a desentrañar es el de dónde está la frontera entre lo que llamamos vida y lo que llamamos literatura. Tan dura de dilucidar sería la relación existente entre las conductas literarias y la nuestra particular, como la proporción en que conviven y se mezclan dentro de nuestros recuerdos más remotos los personajes históricos o novelescos”.⁴⁰⁶

Conviene destacar que *El cuento de nunca acabar* de Carmen Martín Gaité es la mejor referencia de ayuda al lector para conocer el pensamiento, la obra y la vida de esta autora salmantina. Por lo tanto, este libro es como un diario de la escritora. En este sentido, la propia autora aprovecha este ensayo para comentar a su lector acerca del libro, y también sobre más cosas de su propia vida:

“Ya en el año 74 empecé un libro de ensayos sobre las diferencias entre la narración oral y la narración escrita. Este libro es totalmente tributario de *Retahílas*, tributario de todas las cosas que se me ocurrieron al calor de ese entusiasmo que siente Eulalia al hablar con su sobrino. Tiene un título provisional que es “*El cuento de nunca*

⁴⁰⁶ Martín Gaité, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Destino, 1997, pág. 77.

acabar". Este libro se vio interrumpido a lo largo de todos estos años por mis dos últimas novelas. Ahora estoy muy interesada en terminarlo. Creo que cuando lo acabe, quizás sea lo más lúcido de mi obra porque no se trata de un análisis pedante ni profesional, sino que hablo de la narración oral y al mismo tiempo voy contando cosas, ejemplos narrativos de lo que digo. Es como un injerto entre ensayo y novela. En esta gira que he hecho por algunas universidades de América -Yale, Boston, Delaware, Columbia, Rutgers- he leído algunos fragmentos de este libro y he notado que despierta el interés de la gente porque quizás tiene un tono bastante insólito en el campo del ensayo".⁴⁰⁷

Así mismo, Carmen Martín Gaité dedica su obra *Esperando el porvenir* para comunicarse con su público lector, para comentar y explicar muchas historias de su propia vida, de su sociedad, de sus amigos, y también de aquello relacionado con el ámbito de su viaje literario:

"Me pregunto a veces cómo pasaba el tiempo, cómo se esfumaron aquellos días de finales de los años cuarenta en que fui dejando abandonada mi ya vacilante vocación universitaria al calor de la compañía de aquellos amigos, arropada por aquel grupo de malos estudiantes pero buenos escritores, al que acabé perteneciendo por entero. Si me pidieran un resumen de esa etapa, que alguien podría considerar como tiempo perdido, destacaría, junto a la indolencia, la falta de ambición, el escaso o nulo afán de trepar o de poner zancadillas a nadie. Josefina Rodríguez, la futura mujer de Aldecoa, ha comentado conmigo hace poco un detalle bastante significativo. Ninguno de nuestros amigos de esa época ha alcanzado prebendas ni cargos políticos. Su poder estaba en el poder de la palabra y de la imaginación. Pero, además, mirábamos sin perder ripio todo lo que había en torno, gastábamos muchísima suela y no teníamos un duro (...). Las tertulias

⁴⁰⁷ Fernández, Celia, «Entrevista con Carmen Martín Gaité», en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4, 1979, págs. 165-171, la cita es de la página. 171.

podían convertirse en el cuento de nunca acabar porque no había televisión”.⁴⁰⁸

En este sentido, Margarita Levisi hace hincapié en la forma en que se presenta la autobiografía y la manera de comunicarse con el lector, y destaca la importancia del retorno al pasado del individuo mirándose en el espejo para conseguir llegar a la rememoración de sus acciones. Así, sobre el objetivo fundamental de la autobiografía, dice:

“Se trata de exhibir la unicidad del propio yo a través de la rememoración de acción o acciones por intermedio de las cuales el individuo se percibe como crucial en el desarrollo de su circunstancia histórica o social. Es necesario que vuelva a mirarse en el espejo del propio pasado. Lo importante desde el punto de vista de la crítica literaria es deslindar no solo lo que el individuo piensa de sí mismo, sino también de qué méritos se vale para revelarlo al lector. (...) Por lo tanto, se trata no sólo de observar la naturaleza de los hechos narrados, sino, además, deducir de ellos el concepto de sí que deriva de la experiencia y, sobre todo, la manera en que lo comunica al lector”.⁴⁰⁹

Así mismo, el entorno autobiográfico está presente en la mayoría de la obra de Carmen Martín Gaité, desde la Carmen protagonista de *El cuarto de atrás*, pasando por Sofía y Marina de *Nubosidad variable*; hasta niñas, como Sorpresa (la protagonista de *Dos cuentos maravillosos*) o Sara Allen (la protagonista de *Caperucita de Manhattan*). Asimismo, la autora deja reflejado su propio yo en sus prólogos y notas liminares:

⁴⁰⁸ Martín Gaité, Carmen, *Esperando el porvenir*, op. cit., págs. 33-34.

⁴⁰⁹ Levisi, Margarita, *Autobiografías del Siglo de Oro*, Madrid, SGEL, Colección Temas, 1984, págs. 163-164.

“Esta novela, para la que vengo tomando notas desde 1975, ha tenido un proceso de elaboración lleno de peripecias”.⁴¹⁰

Es cierto que Carmen Martín Gaité ha escrito solo un texto de tipo autobiográfico, que es el “Bosquejo autobiográfico”⁴¹¹; sin embargo, su producción entera refleja una constante presencia del entrono autobiográfico. En ella hallamos parte de su experiencia personal, sus reflexiones sobre el mundo, la historia y la escritura literaria, su figura y su personalidad. En algunas ocasiones la autora nos escribe el texto autobiográfico en el marco de la narración fantástica, como en *El cuarto de atrás*.⁴¹²

Como hemos apuntado en el capítulo primero, una constante a lo largo de la producción de nuestra autora es la presencia de referencias autobiográficas que faciliten al lector acceder a la personalidad de la escritora y a algunos de los acontecimientos relacionados con su existencia. En este sentido, Carmen Alemany Bay señala que la escritora salmantina no tenía inconveniente en mostrar su primera persona para hablar de la realidad que la rodeaba, para opinar desde su vivencia personal sobre los hechos, las lecturas y las personas:

⁴¹⁰ Martín Gaité, Carmen, Nota preliminar a su novela *La Reina de las nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997.

⁴¹¹ Martín Gaité, Carmen, «Bosquejo autobiográfico», apéndice en Brown, Joan Lipman, *Secrets from the Back Room*, Romance Monographs, INC., University Mississippi, 1987. Este texto fue escrito por la autora a petición de Joan Lipman Brown para cerrar el estudio sobre su novela *El cuarto de atrás*. Fechado en junio de 1980, está recopilado en *Agua pasada. Artículos, prólogos y discursos*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 11-25.

⁴¹² Pittarello, Elide, «Carmen Martín Gaité alla finestra», en Regazzoni Susanna y Buonomo Leonardo (eds.), *Maschere. Le scritture delle donne nelle cultura iberiche*, Roma, Bulzoni, 1994, pág. 70.

“Esta escritora, siempre atrayente por su incesante actividad, no nos dificulta tanto el camino de búsqueda hacia su personalidad porque, aparte de los múltiples bosquejos que se han publicado en los libros sobre literatura de posguerra, sus novelas y ensayos presentan, línea a línea, el verdadero ser y sentir de Carmen Martín Gaité. A través de sus escritos encontramos siempre la huella personal de la autora; y es que a Carmen Martín Gaité le gusta “contarse”.⁴¹³

De hecho, en varios de sus artículos y obras Carmen Martín Gaité habla explícitamente, y en primera persona, para aportar datos de su propia biografía:

“Nací en Salamanca, el 8 de diciembre de 1925, a las doce de la mañana de un día frío y soleado”.⁴¹⁴

Asimismo, la autora salmantina apunta alusiones a sus experiencias vividas, a sus espacios, a sus familiares, a sus padres, a sus amigos e, incluso, a las criadas de su familia:

“Eran Rafael y Alfonso.⁴¹⁵ Yo tenía frío me reía agarrándome fuerte a la mano de ellos para no caerme al arroyo que corría cada vez más deprisa”.⁴¹⁶

“Por todos los rincones de aquel piso tercero derecha del número catorce de la calle Mayor, convento que regentaba mi abuela con dos criadas antiguas —tía y sobrina— naturales de la provincia de

⁴¹³ Alemany Bay, Carmen, *La Novelística de Carmen Martín Gaité. Aproximación crítica*, op. cit., pág. 17.

⁴¹⁴ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 11.

⁴¹⁵ Se refiere a Rafael Sánchez Ferlosio, su amigo entonces y posteriormente su marido, y a Alfonso Sastre.

⁴¹⁶ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 102.

Burgos”.⁴¹⁷

En otra ocasión, Carmen Martín Gaité alude a los nombres de aquellas criadas que, para ella, eran una parte de su propia familia:

“De noviembre de 1948 a la primavera de 1949 viví sola en Madrid. Mi abuela había muerto hacía poco y algunos de los muebles de la calle mayor se habían trasladado a un pisito pequeño que compró mi padre en Madrid, regentado por las dos criadas viejas de la abuela, Paula y Marcelina, que eran como de la familia”.⁴¹⁸

Siguiendo el hilo de los artículos periodísticos de Carmen Martín Gaité durante sus años de colaboración con los diarios españoles, podemos detectar numerosos detalles autobiográficos relacionados con su vida y su literatura. En este mismo sentido, José Teruel destaca que esta colaboración:

“Permite al lector atento rastrear ciertos indicadores autobiográficos, que aluden, de un modo implícito o explícito, a acontecimientos como la muerte de sus padres, en octubre y diciembre de 1978, o su primer viaje a América, en abril de 1979, que explica el paréntesis de colaboraciones entre el 7 de mayo y el 4 de junio de 1979.”⁴¹⁹

En este mismo sentido, para José Teruel Benavente metaficción y autobiografía tienen muchas características comunes; sin embargo, no son equivalentes. Así, para él serían mejores las combinaciones «mujer/autobiografía» versus «varón/metaficción». Teruel, por tanto, atribuye esta clasificación a la capacidad de las escritoras para perder

⁴¹⁷ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 75.

⁴¹⁸ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 17.

⁴¹⁹ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 29.

el hilo y recuperarlo después, mientras que los escritores lo pierden por placer y con el propósito de no encontrarlo nunca.⁴²⁰

En el caso de Carmen Martín Gaité, el anhelo por la pérdida del hilo está insensiblemente presente en su ficción literaria. Ha mostrado, incluso en la vida real, que tenía ganas de perderse; así, en varias obras la narradora se ensimisma y pierde el hilo de la conversación:

“Quizá todo consista en perder el hilo y que reaparezca cuando le dé la gana, yo siempre he tenido demasiado miedo a perder el hilo”; “por disparatado que sea, me acaba de sugerir, pero es moverme a buscar un lápiz y se acabó, ya nada coincide ni se mantiene, se ha roto el hilo que enhebraba las cuentas del collar”.⁴²¹

Por lo tanto, la protagonista/Carmen pierde el camino debido a la pérdida del hilo, así que necesita reencontrarlo de nuevo para recuperar los recuerdos:

“Suspiro. He vuelto a coger el hilo, como siempre que me acuerdo de una fecha. Las fechas son los hitos de la rutina”; “empiezo a decir, sin saber por dónde voy a continuar. Y me quedo en suspenso, querría dejar apuntadas todas las sugerencias que se me agolpan, necesitaría un hilo para enhebrarlas”.⁴²²

En el panorama autobiográfico de Carmen Martín Gaité conviene señalar que *El libro de la fiebre* constituye otro bosquejo autobiográfico

⁴²⁰ Teruel Benavente, José, «El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaité». En VV. AA., *Mostrar con propiedad un desatino*, Madrid, Eneida, Colección Puntos de vistas, 5, 2004, págs. 191-209, la cita es de la página 205.

⁴²¹ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., págs. 33 y 122 respectivamente.

⁴²² *Ibid.*, págs. 104 y 47 respectivamente.

que es, según María Vittoria Calvi, uno de sus escritos más respetuosos de las convenciones de la escritura autobiográfica.⁴²³ En este sentido, Calvi afirma que Carmen Martín Gaité evoca su primera estancia larga en Madrid, desde noviembre de 1948 hasta mayo de 1949, y relata la historia de la enfermedad, algo que la propia Carmen comenta más tarde:

“De noviembre de 1948 a la primavera de 1949 viví sola en Madrid. Mi abuela había muerto hacía poco y algunos de los muebles de la calle mayor se habían trasladado a un pisito pequeño que compró mi padre en Madrid, regentado por las dos criadas viejas de la abuela, Paula y Marcelina, que eran como de la familia. Con ellas estuve viviendo durante este tiempo, pero salía y entraba cuando me daba la gana y traía muchos amigos a casa. Había reencontrado en Madrid a mi antiguo compañero de estudios Ignacio Aldecoa, y él me puso en contacto con mucha gente que conocía y que empezó a ser mi grupo (...) Por las mañanas iba a la Ciudad Universitaria porque estaba matriculada en unas asignaturas que eran necesarias para llevar a cabo el doctorado, pero no pude examinarme de ninguna porque a finales de curso, en mayo, cogí el tifus y me entraron unas fiebres altísimas no había llegado todavía a España y el tifus era una enfermedad muy grave. Vino mi madre a cuidarme y, como no mejoraba, me trasladaron a Salamanca en una ambulancia, por consejo de mi tío Vicente, que era el médico de la familia. Estuve casi cuarenta días en la cama, a punto de morirme, y deliré muchísimo”.⁴²⁴

En *El libro de la fiebre* la autora apunta los principales elementos autobiográficos, como: el piso madrileño donde vivía con las dos criadas, las nuevas amistades y la vida universitaria, sus días de fiebre

⁴²³ Calvi, María Vittoria, «Introducción» a *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 11.

⁴²⁴ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., págs. 17-19.

y delirios, el traslado a Salamanca en ambulancia, su entusiasmo por el libro y el juicio negativo de Rafael Sánchez Ferlosio. Por lo tanto, *El libro de la fiebre* anticipa ya varios aspectos del estilo autobiográfico que crece en sus obras más maduras. En este libro, Carmen Martín Gaité demuestra su yo narrador:

“Yo era el payaso. Yo era el caballito vivo. Yo era el trapeceista, Sentía todo lo que ellos sentían”.⁴²⁵

Así que Carmen Martín Gaité, desde las primeras líneas del prólogo del libro, en las que todo gira en torno al instante de la creación literaria, demuestra su constante ensimismamiento:

“Este era el momento que yo esperaba. Sin duda ha sonado la señal, y por eso estoy aquí, y por eso están aquí los árboles cargados de fruto”.⁴²⁶

Obviamente, en *El libro de la fiebre* el entorno autobiográfico se refleja palmariamente. Así, al igual que en *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité deja explícitamente apuntados su propio nombre y apellido, junto con otras circunstancias biográficas:

“Me hicieron muchas preguntas. Que si era yo Carmen Martín Gaité, que si había acabado la Licenciatura el año 48 en Salamanca, que si ahora preparaba la tesis”.⁴²⁷

⁴²⁵ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 117.

⁴²⁶ *Ibíd.*, pág. 89.

⁴²⁷ *Ibíd.*, pág. 144.

Además, en este libro la autora inicia su narración autobiográfica desde el Prólogo, para comentarnos sobre la fecha y el lugar de la escritura del libro:

“Empiézase a escribir este libro en el huerto de Fray Luis de León (“La Flecha”, provincia de Salamanca) a 29 de junio del año del Señor de 1949”.⁴²⁸

Esta fecha coincide con el fin de la fiebre y la vuelta a la normalidad; sin embargo, representa a la vez la frontera incierta entre sueño y vigilia:

“No sé cuánto tiempo estaré aquí todavía. Ni cuándo me despertaré en otro sitio. He viajado por países en que no había tiempo, he corrido por oscilantes paisajes que se marchaban y volvían sin dejar tristeza (...) Oiré que dicen: “Has escrito un libro mientras dormías”.⁴²⁹

Es cierto que *El libro de la fiebre* es para Carmen Martín Gaité como intentos fallidos; pero, al mismo tiempo, la autora no tiene inconveniente en reconocer la importancia de este texto, como revelación de una incipiente llamada hacia lo fantástico:

“La llamada de lo fantástico la sentí por primera vez en 1949, en mis intentos fallidos del *Libro de la fiebre*. Pero está incorrupta, aunque me haya alejado por los caminos de un realismo acomodaticio. Ahondar en el estilo del *Balneario*, sería ahora que sé muchas más cosas y tengo mejor gusto y pulso más seguro, mi salida de los infiernos. Aquello me ha dado una identidad, dormida en mí, que estaba empezando a olvidar, a enterrar. Con aparente ingenuidad y prudencia. Despistando.

⁴²⁸ *Ibíd.*, pág. 89.

⁴²⁹ *Ibíd.*, págs. 90-91.

Se van a quedar fríos. Dinamita pura y- hasta ahora- no la había disparado. Ya es hora. (...) En *El balneario* no debía haber terminado diciendo que era un sueño. La segunda parte se lo carga todo. Es un pegote cobarde, acomodaticio”.⁴³⁰

En *El libro de la fiebre* la primera parte registra la historia de la enfermedad: los primeros síntomas, la fiebre, el traslado a Salamanca en ambulancia; mientras que en la segunda parte -la llegada a Salamanca- la protagonista es trasladada al cuarto de la casa de la infancia: la vivienda que da a la Plaza de los Bandos y que encierra, entre sus tesoros, el cuarto de atrás:

“Mi habitación es grande y tiene un balcón a la Plaza de los Bandos. Es una plaza provinciana con jardines y una fuente de piedra en medio. Desde la cama no la veo, pero la sé, sé dónde está cada cosa, de dónde viene cada ruido”.⁴³¹

II.6. La búsqueda de la propia identidad a través de la escritura del yo.

De hecho, al acercarnos al texto escrito por mujeres siempre hallamos un aspecto común que alberga casi toda la producción femenina: se trata de la búsqueda de la propia identidad de la escritura. Esta tendencia continúa apareciendo de forma insistente en las mujeres, incluso después de que la escritura de este tipo ya lograra su existencia y su reconocimiento dentro de la literatura tras una lucha

⁴³⁰ Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, op cit., págs. 391-392.

⁴³¹ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 147.

larga y costosa, como hemos señalado anteriormente, puesto que en el pasado la situación de las mujeres justificaba dicha táctica como parte de la lucha. En este sentido, Selena Millares, hablando sobre las escritoras latinoamericanas, destaca que la búsqueda de identidad define el continente desde su aparición en el horizonte del mundo occidental.⁴³²

En este mismo contexto, Eduardo Becerra Grande señala que, si bien las autoras latinoamericanas se diferencian entre sí en los métodos literarios y estéticos para representarse, ciertamente hay un aspecto común entre ellas: se trata de la búsqueda de identidad. Según Becerra, esta búsqueda se acomete por algunas escritoras mediante la vinculación de la creación con la maternidad. Otras lo buscan a través del regreso a la naturaleza. Pero, al fin, todas ellas llegan al mismo destino: convertir la producción literaria en función de auto-reconocimiento, que implica la subversión de viejos modelos para lograr una identidad propia ferozmente buscada.⁴³³

En efecto, si bien las escritoras se diferencian en el estilo, en la teórica, en el lenguaje literario, en las tácticas...etc., casi todas coinciden en la necesidad de cambiar el rumbo establecido, el orden patriarcal, eligiendo la crítica y la denuncia para enfrentarlo y para

⁴³² Millares, Selena, «Las Américas de Calibán», en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura de las Américas 1898-1998*, op. cit., pág. 419.

⁴³³ Becerra Grande, Eduardo, «La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina hispanoamericana», en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura de las Américas 1898-1998*, op. cit., pág. 640.

lograr su fin: su identidad propia. Juan Bruce-Novoa hizo una comparación entre las poetisas chicanas Bernice Zamora y Lorna De Cervantes: a primera vista ambas poetisas son muy distintas en diversos aspectos; sin embargo, las dos coinciden en su posición respecto al mundo, a la sociedad y a los hombres. En sus textos afirman otra posibilidad de oposición: elegir una alternativa feminista diferente para enfrentar al paradigma masculino como protesta, crítica y negación y, al mismo tiempo, para encontrar la fuerza en las mujeres y buscar su voz como el poder de otro centro. En su comparación, Bruce-Novoa afirma que ambas tomarán esa diferencia como seña de identidad y la convertirán en una subjetividad distinta a la del hombre, en una alternativa.⁴³⁴

Asimismo, durante todo el proceso de la escritura femenina las escritoras convivían con esa preocupación: la búsqueda de identidad, que casi es semejante al complejo de superioridad que dominaba la mente del hombre durante mucho tiempo, puesto que esta preocupación femenina se alberga en distintos temas de la literatura y se refleja tanto en lo trágico como en lo cómico.

Por ello, nos surge la siguiente pregunta ¿La narrativa representa un campo para descubrir (leer) la biografía del escritor o no? Tal vez tengan que ir ambas juntas, sin poder separarlas; y si existe alguna

⁴³⁴ Bruce-Novoa, Juan, «Bernice Zamora y Lorna De Cervantes: Una Estética Feminista», *Revista Iberoamericana*, núm. 132-133, op, cit., pág. 567.

diferencia entre ellas sería algo relativo, ya que no hay escritor que escriba aislado de sí mismo, y esta relación biográfica le ayuda a expresarse con fluidez, por estar alimentado de esta fuente. Esto no debe llegar a ser la regla principal de su relación con el texto, sino que debe estar abierto a la experiencia humana global, que ofrece al creador un clima de hechos, puesto que el creador puede beneficiarse de cualquier experiencia humana para añadir una actividad renovadora, fundiendo lo propio con lo humano, lo que ayuda al creador a llegar a los hechos universales. Siempre que se trate de una autobiografía sincera, valiente y que se atreva a revelar y expresarse sobre sí mismo de manera que proteja y defienda el texto.

Así que cuando leemos la mayoría de las obras femeninas, incluso las de nuestra autora, observamos que su identidad está dispersa en sus textos de una manera u otra, y lo encontramos a través de una existencia que se repite en el tiempo y el lugar, con una mezcla de fracaso, soledad, incomunicación, melancolía, represión, angustia y búsqueda de identidad propia. O, más bien, el escritor es parcial a su propia identidad y está comprometido consigo mismo en revelar y defender su yo, pero al mismo tiempo intenta asociarlo con su otra mitad, con el universo humano.

En este sentido, el crítico egipcio Gali Shukri, destaca que la personalidad y la propia vida del escritor representan los principales elementos en la actividad de la creación artística, debido a que la

biografía del escritor se queda siempre como un elemento vivo, interactuado con los demás elementos de la realidad que participan en la creación de la obra artística.⁴³⁵

Por otra parte, la mayoría de los críticos vinculan la propia identidad de la mujer/escritora con su creatividad, o por lo menos con la existencia de ecos que se repiten en su interior. Esta conclusión de los críticos se convierte, tal vez, en afirmación para algunas escritoras, que reconocieron la existencia de aquellos lazos entre lo que escriben y sus propias identidades. En este marco, la colombiana Helena Araujo lo explica claramente:

“Yo escribo, yo me escribo”; “Al escribir, al escribirme, también «nos» escribe”.⁴³⁶

Varias interrogaciones y dudas vienen a la mente de los investigadores y críticos interesados en el tema, entre ellas ¿Es cierto que la mujer/escritora puede separarse de lo que escribe?, ¿Será capaz de poner alguna distancia entre ella misma y la otra vida que pretende crear sobre los folios (en la otra cara de la medalla)?, ¿Es posible que la mujer se atreva a escribir su biografía tal como es?, ¿Se atreve a escribir su biografía sin ambigüedad, tergiversación y astucia?

⁴³⁵ Shukri, Ghali, *Ghada el Semmán bidun agniha*, (*Ghada el Semmán sin alas*), op. cit., pág. 42.

⁴³⁶ Araujo, Helena, «Yo escribo, yo me escribo», en *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, op. cit., págs. 457 y 458 respectivamente.

La novelista argelina Ahlam Mosteghanemi manifiesta que será imposible cumplir la separación entre ambos casos, ya que la mujer no puede evitar la autobiografía en la escritura novelística, incluso si pudiera conseguir una alta proporción en el contenido, pues los otros elementos del trabajo (el estilo, el lenguaje y la técnica) se mantienen, sin duda, íntimos. En este caso, quien se atreva a escribir su autobiografía de manera totalmente explícita y sin ocultar nada sobre los folios de la novela seguramente también va a insidiar, intentando dejar aquella nube transparente para garantizar un poco de salvamento de las apariencias, en unas sociedades que creen mucho en las máscaras.⁴³⁷

Por ello, la ambigüedad y el esquivar que utiliza la mujer/escritora para escribir su autobiografía se atribuye, en gran parte, a la privacidad de los valores de la sociedad, que consideran la mujer como un tabú sagrado difícil de penetrar.

Sin embargo, Ahlam Mosteghanemi subraya que el proceso del escritor debe estar presente dentro de su obra literaria y no fuera de ella; que las áreas de sombra en la vida del escritor son como aquellas áreas blancas entre las frases; afirmando que la primera novela es, en primer lugar, una autobiografía, aludiendo a su primera novela *Memoria*

⁴³⁷ Mosteghanemi, Ahlam, «Awtán tejaf men anawin el kutub», fi “*El ruwaya elniswiya el arabía*”, Túnez, Dar Al Ganub, 1999, pág. 128. («Patrias temen de títulos de los libros», en *La novela feminista árabe*, Túnez, Casa del sur, 1999).

*en la carne*⁴³⁸; explicando que “en la novela existen muchas referencias de mí, y que aquella mujer -la protagonista- es yo”.

Todo esto demuestra que la relación entre la propia identidad de la mujer y lo que escribe es innegable y, al mismo tiempo, refleja claramente una de las principales características de la escritura feminista. Según el crítico, hispanista y traductor egipcio Salah Fadl, se refleja en un estado de revelación y respiradero de aquella íntima identidad que ha sido, durante mucho tiempo, suprimida por la dominación masculina.⁴³⁹

Obviamente, esta visión lleva a un estado de confusión y superposición del yo con lo escrito, con lo que se confirma una de las principales características de la escritura femenina, reflejada en que la mujer/escritora escribe sobre sí misma y su experiencia; e incluso cuando escribe sobre los demás, los pasa primero a través de sí misma, a través de sus experiencias y sentimientos. Sin embargo, el yo que escribe, según José María Pozuelo Yvancos, nunca es el yo que existe, es otro yo, desdoblado, en el acto de la memoria (el yo que recuerda) y que se constituye narrativamente en el curso de su escritura acerca del yo que fue.⁴⁴⁰

⁴³⁸ Mosteghanemi, Ahlam, *Dhaquirat el yasad*, Beirut, Dar Al-Adab, 1993. (*Memoria en la carne*, Beirut, Casa de la literatura, 1993).

⁴³⁹ Fadl, Salah, *El ruwaya el yadida*, El Cahira, El haiaá el masría lilkitab, 2004, pág. 93. (*La nueva novela*, El Cairo, El organismo egipcio del libro, 2004).

⁴⁴⁰ Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estudios*, op. cit., pág. 10.

En otras palabras, en su obra, la experiencia de la protagonista tiene mucho de sus propios aspectos; y ella, como productora de la novela, intenta transmitir, en nombre de la mujer y de sí misma, los sentimientos femeninos. Todo esto demuestra que la distancia entre la creatividad y la experiencia es casi inexistente, ya que la escritora empieza su novela con los propios e íntimos detalles y luego se desvía a través de su imaginación hacia espacios más amplios, pero siempre conlleva muchos de sus propios rastros.

Los críticos vinculan lo que escribe la mujer con su autobiografía, relacionando el reconocimiento de la existencia de la escritura femenina a través de la diferenciación de su escritura de aquella que escribe el hombre. En otras palabras, la creatividad femenina no es solo aquella producida por la mujer, sino aquella producida por la mujer, pero que debe ser diferente de la del hombre. Y, sin duda alguna, la diferencia consiste en que la novela escrita por hombres tiene el universo como eje, mientras que el eje para la novela femenina es la autobiografía, además de que la belleza de la misma deriva de la riqueza de emociones y el impulso de sus sentimientos. Por otro lado, conviene mencionar la relación entre el texto autobiográfico y el texto de metaficción, y la clasificación de esta según el sexo del escritor. En este marco, Jeanette Winterson, escritora inglesa actual, explica en una entrevista la diferencia entre lo autobiográfico y lo documental:

“Toda escritura es en parte autobiográfico, en que se basan en su propia experiencia, pero no en un estilo documental servil, pero de una

manera que transforma esa experiencia en otra cosa. [...] No ha sido difícil para mí mismo uso como un personaje de ficción. Otros autores lo hacen. Milan Kundera lo hace, Paul Auster lo hace. Por supuesto, cuando lo hacen, se llama "metaficción". Cuando las mujeres lo hacen, se llama "autobiografía". Desafortunadamente".⁴⁴¹

Obviamente, la identificación de las características de la escritura femenina depende, en gran parte, del grado de la espontaneidad y la expresión explícita del yo. Esto nos lleva a determinar dos aspectos esenciales de la escritura de mujeres; el primero consiste en que las mujeres escriben de manera más espontánea e intuitiva; y el segundo, en que la escritura femenina refleja la naturaleza interna de la mujer. Y así, el texto, la protagonista y la mujer se convierten en una extensión narcisista para el autor.

De hecho, si bien el narcisismo y la expresión de lo íntimo representan las características más importantes de la escritura femenina, quien determina principalmente la escritura de la mujer es, sin embargo, su propia experiencia, caracterizada por la sensible riqueza que ayuda a construir una visión de sí misma y desarrollar su relación con el mundo y su postura hacia el mismo. Todo aquello hace que el acto de sus escrituras esté estrechamente relacionado con la ejercitación de su existencia y los consiguientes temas predominantes por el carácter femenino, por su profunda combinación con sí misma y, también, con sus sufrimientos como un ser social sometido a varios

⁴⁴¹ Winterson, Jeanette, 2003, (en línea), publicado 5 de noviembre de 2009.

tipos de represión y opresión en virtud de los obstáculos que enfrentan su esfuerzo para alcanzar su propia identidad, que está sometida al desdibujo, desgarró y a la distorsión.

En este contexto, Rosario Castellanos afirma que aunque a la mujer, a la poeta y a la escritora se le agotan muchas alternativas, todavía le quedaran otras para confirmar y defender su existencia, su personalidad y su identidad, mediante el aprovechamiento de otro recurso. Se trata de construir la propia imagen, autorretratarse, redactar el alegato de la defensa, exhibir la prueba de descargo, hacer un testamento a la posteridad y evocar su vida.⁴⁴²

Pero esto requiere que la mujer debe aprovecharse de cualquier recurso, de cualquier agujero, cualquier brecha, con el fin de asegurar su identidad. Así, Rosario Castellanos toma, como ejemplo de esto, a la pionera femenina mexicana Sor Juana Inés, quien a pesar de la carencia de sus alternativas y aunque le hubieron prohibido consignar su historia, pudo aprovechar la coyuntura de una reprimida para escribir un razonamiento a su favor.⁴⁴³

Es digno de mencionar que el enfoque de la escritura de las mujeres sobre sí mismas convierte estas escrituras, desde el punto de vista de los demás, en un tipo de literatura de confesión que se basa en la revelación y el auto-reconocimiento que provocan los componentes de

⁴⁴² Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, op, cit., pág. 41.

⁴⁴³ *Ibíd.*

la autobiografía, para actuar en un horizonte imaginario que, realmente, estará más cerca del documento narrativo que del autobiográfico, mediante unas formas de expresión en las que alternan la realidad, el símbolo, la declaración, la confesión y la revelación.

En otras palabras, la centralización y el pivotar sobre sí mismo ha sido el eje en cuya órbita giran las preguntas del contenido novelístico femenino, con lo que la autobiografía ha sido el carácter dominante en este tipo de creatividad femenina, en base a que la presencia del yo representa una referencia clave para la formación y la sinergia de los elementos de su cosmos narrativo.

En este marco, nos surge la siguiente e insistente pregunta ¿Por qué la mujer/escritora no se disfraza detrás de las causas públicas en vez de escribir directamente sobre sí misma? Tal vez porque la mujer esté más adherida a sí misma y a sus sentimientos; como una reacción natural, la mujer se preocupa de sí misma a través de la búsqueda de su identidad, y aún cree que sufre la desposesión. Y esto se refleja en su deseo de confirmar su existencia mediante la exaltación del (yo), para enfrentar todo tipo de exclusión y anulación contra ella.

Por otro lado, los sufrimientos que ha enfrentado en el conflicto con el mundo exterior, pasando por su capacidad de resistir la exclusión, provoca la introversión de la mujer en su propio mundo interior y, por consiguiente, la inclinación de la mujer para elegir la autobiografía como referencia principal de su escritura, como medio

para transmitir sus aventuras individuales, realizadas para abordar los aspectos del conflicto surgidos por los tensos cambios de la sociedad. En este sentido, Norma Alarcón afirma que las mujeres tienen que inventar su propia conciencia feminista, ya que las formas importadas no pueden ser fácilmente aceptadas o asimiladas.”⁴⁴⁴

Podemos añadir otro motivo importante detrás de su concentración en su propio mundo interior. Esto consiste en la despreciable mirada de la sociedad hacia ella, como un ser inferior al ser masculino, lo que la provoca y empuja a profundizar más en su propia identidad para poder encontrar la manera en la que puede conseguir la superioridad respecto a los hombres. También porque ella siempre estaba presente en las escrituras de los hombres como sujeto, por lo que quiere aprovechar la oportunidad, sobre todo cuando ha asimilado las técnicas del hombre, para vengarse al convertir al sujeto en su propia entidad. Así que el peso de la opresión que sufre la mujer la empuja para elegir la venganza y la rebeldía:

“Desde pequeña se me impuso una conducta acorde a un status de inferioridad. Más adelante aprendí que debía renunciar a mis ambiciones personales si quería ganar la aprobación de quienes me rodeaban. No lo hice. Quedé oscilando entre el precio de la rebeldía y el peso de la opresión”.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Alarcón, Norma, *El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*, Madrid, Pliegos, 1992, pág. 43.

⁴⁴⁵ Araujo, Helena, «Yo escribo, yo me escribo», en, *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, op. cit., pág. 458.

Y, por tanto, debido a las estrictas tradiciones de la sociedad, la mujer tiende a la prevaricación y el acecho (especialmente en las sociedades conservadoras) para escaparse de los tabúes penetrando en las reglas sociales y las condiciones de la confesión, por lo que empezó a infiltrar partes de su autobiografía en el discurso narrativo, empleando un horizonte imaginario con unos trucos y tácticas que se concentran en los componentes de su autobiografía como elementos del discurso narrativo que contribuyen a cristalizar su punto de vista, tanto hacia sí misma como hacia el mundo exterior.

Y, así, la mujer, mediante el empleo de trucos y tácticas, ha logrado su objetivo de despojarse, o por lo menos de enfrentarse, consiguiendo satisfacer el deseo de la sociedad y, al mismo tiempo, alcanzar su identidad a través de la creatividad. De esta forma surgió la novela biográfica, que le ofreció un marco de libertad y amplitud para la expresión de sus pensamientos de manera indirecta, gracias al horizonte de la imaginación. En este sentido, Georges Gusdorf señala que la autobiografía constituye, para su autor, un medio de búsqueda y conocimiento de sí mismo, una reinterpretación del mismo. De modo que la autobiografía es para Gusdorf tanto un espejo como:

“Una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia”.⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Gusdorf, Georges, «Condiciones y..., *op. cit.*, pág. 13.

Asimismo, al considerar el texto autobiográfico como obra de arte y como obra de edificación del yo, Gusdorf subraya que en tal escena se pinta un espejo que a su vez repite el cuadro en su reflejo, para ilustrar la perspectiva en fuga a través de la cual el autobiógrafo reconstruye su vida.⁴⁴⁷

De hecho, la autobiografía logrará la construcción de un yo fabulado en parte, que en ese sentido es superior. Por lo tanto, esto sería doblemente importante en el caso de la mujer escritora, que a través de la escritura va a la búsqueda de su propia identidad como ser humano, como mujer y como ciudadana, frente al fracaso de un determinado proyecto vital. Es importante destacar esto aquí, si respaldamos la idea de Covadonga López Alonso:

“La distancia entre *yo* sujeto empírico real, y ese *otro-yo*, escritura, existe y, ante la imposibilidad de poder ofrecer una identidad total de los dos sujetos, se crea una ocultación que no puede desvelarse.”⁴⁴⁸

A juicio de la propia Covadonga esa frontera, a pesar de las expresas intenciones de autenticidad, “puede impregnarse de ficcionalidad”, a veces buscada.⁴⁴⁹

En efecto, conviene señalar que la importancia de los estudios de las narraciones personales de las mujeres —cartas, diarios,

⁴⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁴⁸ López Alonso, Covadonga, «La autobiografía como modo de escritura», *op. cit.*, pág. 39.

⁴⁴⁹ *Ibidem.*

autobiografías o memorias— no solo presentan la escritura femenina como escritura autobiográfica, sino que también constituyen un inapreciable testimonio que ofrecen sobre la interioridad de la mujer y su imaginación, sobre su autoconcepción como ser social e individual y sobre la formación de su identidad independiente. Por lo tanto, se puede decir que, en general, los escritos autobiográficos han ofrecido un documento de gran valía para los estudios históricos de culturas y grupos marginados. Esta reivindicación se debe a los estudios feministas porque, según Domna Stanton, el término autobiográfico:

“Es positivo si se aplicaba a San Agustín y a Montaigne, a Rousseau y a Goethe, a Henry Adams y a Henry Miller, pero tenía connotaciones negativas cuando se usaba para textos de mujeres”.⁴⁵⁰

Asimismo, la importancia de estas escrituras femeninas consiste en refutar aquel panorama crítico según el cual pareciera que no existen mujeres autobiógrafas. En este sentido, Stanton destaca las mujeres pioneras de la escritura autobiográfica, citando *The Book of Margery Kempe* (1432) como la primera autobiografía escrita en inglés, así como las memorias de Leonor López de Córdoba (siglo XV) como la primera autobiografía española.⁴⁵¹

De hecho, la escritura autobiográfica femenina pudo quedarse invisible e inmersa durante muchos siglos en una cultura dominada por

⁴⁵⁰ Stanton, Domna, «Autoginografía: ¿un tema diferente, otro sujeto?», op. cit., pág. 74.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

hombres, debido a su marginalidad, además de su fragmentación social y política; pero a juicio de Bella Brodzki y Celeste Schenk, gracias al empuje de los estudios feministas tales textos son rescatados del olvido y el silencio.⁴⁵²

Por otro lado, la acusación de que las mujeres están incapacitadas para trascender el ámbito de lo íntimo y cotidiano y la inseguridad que sobre su propia identidad han demostrado muchas mujeres autobiógrafas, son factores que devalúan su escritura. En este sentido, Patricia Meyer Spacks denomina este estado de inseguridad como retórica de la incertidumbre y contribuye al menosprecio de los textos de memorias escritos por mujeres.⁴⁵³

En este mismo marco, Sidonie Smith añade otro factor que apoya el menosprecio y la devaluación del texto femenino: se trata del orden establecido por las jerarquías en atención a las diferencias sexuales, expresadas en oposiciones binarias como masculino/femenino. Así, añade Smith que esta oposición masculino/femenino llevará a la cultura patriarcal a atribuir a lo femenino cualidades despreciables:

“Sin embargo, una presencia silenciada, el inconsciente femenino reprimido por el logos masculino, siempre amenaza con irrumpir en el

⁴⁵² Brodzki Bella y Schenk, Celeste, *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988, pág. 7.

⁴⁵³ Spacks, Patricia Meyer, «Selves in Hiding», in *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, ed. Jelinek, Estelle, Bloomington, Indiana University Press, 1980, pág. 131.

orden narrativo y desestabilizar la ficción de identidad que el autobiógrafo inscribe”.⁴⁵⁴

Debido a tales circunstancias, las mujeres guardaron silencio y no escribieron autobiografías durante mucho tiempo, porque debían permanecer alejadas del espacio público. Sin embargo, Smith explica que desde Safo, a pesar de todas estas restricciones, algunas mujeres se atrevieron a sacar a la luz sus vidas apropiándose del lenguaje, abriendo con ello una fisura en el canon autobiográfico, ya que el lenguaje, a juicio de Smith:

“Ha sido el instrumento de su represión”.⁴⁵⁵

Esta aventura de abrir una fisura en el canon autobiográfico, que podría calificarse de audacia, inicia el camino a la mujer para reflejar no solo su pasado, sino también el presente de la enunciación; asimismo, constituye un medio para que las mujeres puedan revelar su posición frente a las ideologías culturales y los modelos de identidad:

“Cuando examina su vida única e intenta constituirse en sujeto femenino por medio del discurso, la autobiógrafa rememora su pasado y reflexiona sobre su identidad usando ciertas figuras interpretativas (que podríamos llamar *tropos*, *mitos* o *metáforas*). Dichas figuras o modelos son siempre lingüísticos y están motivados por expectativas culturales, hábitos y sistemas interpretativos que ejercen presión sobre la escritora en la escena de la escritura. Los códigos culturales de significación, las figuras de verosimilitud, reflejan historias privilegiadas y tipos de

⁴⁵⁴ Smith, Sidonie, «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), págs. 93-105, la cita es de la página 94.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 95.

personajes que la cultura dominante, a través de su discurso, denomina “reales” y, por lo tanto, “legibles”.⁴⁵⁶

Sin embargo, el yo femenino no siempre se autoconcebirá de modo autónomo en las obras realizadas por las mujeres, debido a que aquellas obras no obedecen a la autodeterminación o al deseo de realización personal, sino que solo encontrarán su expresión en relación con el otro. Este otro, según Carolyn Heilbrun, se refleja en Dios, en el padre, en el marido, en los hijos. Por tanto, Heilbrun afirma que:

“Las mujeres no disponen de un tono de voz para hablar con autoridad”.⁴⁵⁷

Así, a juicio de Heilbrun esta falta de autodeterminación y dependencia del otro se atribuye a que las mujeres no disponen de modelos para expresarse como dueñas de un control y un poder entendido como:

“La capacidad de ocupar un lugar en todo tipo de discurso que sea esencial para la acción y tener el derecho a que el papel que una desempeñe cuente para algo”.⁴⁵⁸

Durante siglos, la insistencia de las escritoras por la orientación de la literatura hacia un solo fin, la búsqueda de la identidad, tuvo resultados negativos para las propias mujeres. En primer lugar, esta alienación perjudicaba mucho el desarrollo de las aptitudes de la mujer,

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 97.

⁴⁵⁷ Heilbrun, Carolyn, *Escribir la vida de una mujer*, op. cit., pág. 29.

⁴⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 21.

porque siempre se quedaba encerrada y todo giraba en un solo sentido: que no se defiende y no salga fuera de esta prisión para abrazar otros rumbos creativos y, debido a ello, se acusa a la mujer escritora de falta de razonamiento. En segundo lugar, puso en duda la existencia de una escritura femenina en el ámbito literario o, en el mejor de los casos, lo denominan como literatura menor. Y, por último, el carácter subversivo de estos textos implica la pretensión de oponerse al otro sexo para detenerlo como rival desafiante.

Así, la literatura ha sido utilizada como medio para lograr la existencia. Según Toril Moi, la mujer está presente total y físicamente en su voz y su obra escrita es una extensión del acto de hablar, reflejo de su propia identidad. Porque la voz y la escritura se funden en uno, ya que la mujer que habla es enteramente su voz. Ella materializa físicamente lo que piensa, lo que indica su cuerpo.⁴⁵⁹

En la obra de Carmen Martín Gaité la mujer-protagonista elige el poder de la palabra literaria como refugio y medio eficaz para enfrentar los obstáculos y buscar su propia identidad. En *Retahílas*, por ejemplo, la protagonista –Eulalia– elige la rebeldía en su lucha contra el entorno familiar para defender su anhelo por la lectura que le estaba prohibida. Así, el gusto de la protagonista por la lectura significa para ella la sensación de la fuga:

⁴⁵⁹ Moi, Toril, *Teoría Literaria feminista*, op. cit., pág. 123.

“Y yo con el sol, aunque me gustaba, tenía una relación de desafío, de contraste, como si le dijera: tú ahí y yo aquí, yo soy mi tiempo y mi sangre y mis proyectos, soy algo que tú iluminas y contorneas. (...), podía hacer de mí lo que quisiera y siempre ha conocido su poder, me puede hacer perder hasta la memoria y la dignidad, las riendas de mi vida (...), me había olvidado de todo y a aquella sensación le llamaba “mi fuga””.⁴⁶⁰

En *Nubosidad variable* también está presente la magia de la palabra como única alternativa para la mujer en el proceso de la búsqueda de la propia identidad. Esta alternativa se plasma en la escritura para desvelar el pasado, usando el recuerdo y la memoria. Se trata de la historia de un yo desdoblado, que relata el reencuentro de dos antiguas amigas, Sofía y Mariana. En este texto las protagonistas pretenden volver al pasado y reconstruir la historia personal para comprenderse. Así, a través de la escritura mutua las protagonistas pueden conseguir el autorreconocimiento:

“Siga usted, señorita Montalvo, siga siempre. (...) Por favor, Sofía, sigue por donde sea y hablando de lo que sea, porque a todo lo que tocas le sacas jugo, lo más sórdido y rutinario lo conviertes en literatura. (...) Añoro tu próxima entrega, la espero impaciente, tarde de lo que tarde, ya venga en plan flash back, en primera persona o en endecasílabos. Siga usted, señorita Montalvo, siga siempre”.⁴⁶¹

Asimismo, la escritura basada en el pasado, en recuperar trocitos de la memoria, puede ser el salvamento para sacar a flote a la mujer de su monótono entorno. Esta vuelta al pasado empieza, sin duda, desde

⁴⁶⁰ Martín Gaité, Carmen, *Retahílas*, op. cit., pág. 35.

⁴⁶¹ Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, op. cit., pág. 33.

lo más dulce y emocionante en la vida del ser humano: desde los recuerdos de la infancia, sobre todo los recuerdos del ambiente escolar, y los de la juventud. Así, la protagonista reconoce que gracias a la escritura se han cambiado muchas cosas en su vida:

“Estoy sentada en pupitre 22, que es el que solía ocupar en mis tiempos de estudiante, y me he quedado mirando un rato la claraboya de cristales un poco sucio que forman el techo de esta sala, con esa sonrisa algo embobada que se le pone a uno cuando intenta evocar en el bloque tramos de tiempo que no se sabe cuándo se iniciaron ni cuándo dejaron de tener vigencia. Siempre me ha gustado leer y escribir en las bibliotecas públicas y todavía me sigo refugiando de tarde en tarde en este viejo local que tanto quiero, aunque ya no conozco a nadie de la gente que viene aquí. He comido de bocadillo en el bar y me siento libre y feliz reanudando mis deberes. Empiezo a tomármelos en serio”.⁴⁶²

Cabe recordar que la propia Carmen Martín Gaité pretendía volver al pasado para recuperar sus recuerdos escolares. Así, en *El cuarto de atrás*, la autora-protagonista comenta a su interlocutor-entrevistador, el hombre de negro, sus recuerdos escolares del Instituto -diarios de sus aventuras-, así como el intercambio de cartas con su amiga de estudios:

“Reconozco algunos papeles de los que guardaba en el baúl de hojalata, fragmentos de mis primeros diarios, poemas y unas cartitas que nos mandábamos de pupitre a pupitre una amiga del instituto y yo, la primera amiga íntima que tuve.”; “(...) salíamos de clase en unos atardeceres de nubes cárdenas, comiendo nuestros bocadillos de pan con chocolate, habíamos inventado una isla desierta que se llamaba Bergai. En esos diarios hay un plano de la isla y se cuentan las

⁴⁶² *Ibíd.*, pág. 75.

aventuras que nos ocurrieron allí, también debe haber trozos de una novela rosa que fuimos escribiendo entre las dos, aunque no llegamos a terminarla, la protagonista se llamaba Esmeralda, se escapó de su casa una noche porque sus padres eran demasiado ricos y ella quería conocer la aventura de vivir al raso, se encontró, junto a un acantilado, con un desconocido vestido de negro que estaba de espaldas, mirando al mar”.⁴⁶³

Equivalente a la entelequia por parte de Carmen y su amiga del Instituto en *El cuarto de atrás*, en *Nubosidad variable* encontramos otro tipo de creación por parte de Sofia y Mariana durante el bachillerato. Se trata de la invención de aquellos juegos cómicos:

“Durante el bachillerato, Mariana y yo –que siempre estábamos jugando a una cosa habíamos inventado, una era de cultura rudimentaria que bautizamos con el nombre de “copiomanuense inferior”, (...). El texto de aquellas aventuras lo escribíamos entre Mariana y yo, sobre dibujos iniciales míos.”.⁴⁶⁴

II.6.1. La escritura del cuerpo en la obra de Carmen Martín Gaité.

El lenguaje del cuerpo se considera como una de las armas de la mujer para defender su existencia ante el poder lingüístico dominante del patriarcado y ante la fusión en la masculinidad, por tanto, este concepto se basa en la idea de que la mujer es consciente de la importancia de su cuerpo y lo utiliza para ejercer una escritura propia, de tipo transgresivo, al levantar su propia voz. En este sentido, la

⁴⁶³ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., págs. 57 y 58.

⁴⁶⁴ Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, op. cit., pág. 232.

argentina Luisa Valenzuela afirma que la escritura del cuerpo es una forma de defenderse, ya que:

“Hay conciencia de cuerpo también para el cuerpo de nuestra escritura. Sería ésta una forma de defender nuestro propio oscuro deseo, nuestras fantasías eróticas tan distintas de las del hombre. Nuestros fantasmas. Esos que se suponían no eran femeninos, entre comillas”.⁴⁶⁵

Obviamente, el lenguaje es un elemento fundamental del pensamiento cultural masculino, que constituye un medio utilizado en el núcleo de cualquier debate teórico e intelectual, así como un espacio vital para el dominio del sistema patriarcal; por ello, a la mujer no le queda otra opción que intercambiar el lenguaje por el cuerpo, donde puede competir y sobresalir ante el hombre. En este sentido, Hélène Cixous afirma que la mujer tiene que hacer que su cuerpo sea escuchado para transgredir el discurso masculino dominante, impuesto durante mucho tiempo a la mujer; igualmente, equipara la escritura al cuerpo femenino:

“Las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por tanto, más escritura. Durante mucho tiempo, la mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar-conyugal de domesticación, a los reiterados intentos de castrarla. La que se mordió diez mil veces siete veces la lengua antes de no hablar, o murió a causa de ello, o conoce su lengua y su boca mejor que nadie. Ahora, yo-mujer haré estallar la Ley: de aquí en

⁴⁶⁵ Valenzuela, Luisa, *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas, 2001, pág. 27.

adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable; y que debe producirse de inmediato, en la lengua”.⁴⁶⁶

Asimismo, la mujer elige esta opción –el lenguaje del cuerpo– como respuesta a un discurso tradicional de poder y exclusión que se mantuvo durante mucho tiempo; por lo tanto, esta opción pretende subvertir todo poder que se fundamente en el uso de un discurso de censura y exclusión. En este sentido, Michel Foucault subraya que el lenguaje es un importante instrumento de poder, sobre todo cuando se ejerce a través de la sexualidad y la política:

“En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. [...] Resaltaré únicamente que en nuestros días [...] donde se multiplican las casillas negras, son las regiones de la sexualidad y la política: como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica, fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes”.⁴⁶⁷

Es evidente que el lenguaje es el instrumento fundamental de cualquier discurso literario; de la misma forma, sabemos que la literatura es un arte que se produce para influir sentimentalmente y estéticamente en los demás y, sin duda, la estética discursiva se produce a través del lenguaje y, por consiguiente, la escritura literaria se convierte en un acto de seducción. La importancia de este lenguaje tentador, sin embargo, consiste en su atractivo efecto y en la fuerza

⁴⁶⁶ Cixous, Hélène, *La risa de la medusa*, op. cit., pág. 58.

⁴⁶⁷ Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 2002, pág. 15.

para llamar la atención de los demás, debido a la gran habilidad que tiene la mujer para manejar las expresiones corporales. Por ello, la mujer aprovecha este modo tentativo como acto político para transmitir su mensaje contra su represión, que se convierte en un ejercicio de subversión. En este sentido, Luisa Valenzuela señala que la escritura con el cuerpo es una manera de escritura política, porque se trata de la lucha de la mujer involucrada en un ambiente de fuerte convulsión social:

“Estimulados por las razzias súbitas, el inesperado despliegue de armas y las ululantes sirenas parapoliciales desgarrando el aire de la ciudad. Al escribir en público estaba consciente de poner el cuerpo en juego, sentía que mi cuerpo estaba involucrado directamente en la escritura y sabía lo que eso me podía acarrear. Descubrí así lo que podíamos llamar la ´escritura política´, en el sentido más profundo”.⁴⁶⁸

En este contexto, conviene destacar que Carmen Martín Gaité, sobre todo en sus textos más recientes, no se alejó de esta táctica estética, puesto que durante la etapa de la fiebre el yo se define, principalmente, a partir de la situación en la que se encuentra el cuerpo: enfermo, inmóvil y paralizado en la cama. Así la aventura conlleva el yo para separarse del cuerpo enfermo:

“Me salí de casa, Dios hacia qué países, y abandoné mi cuerpo a la dulce locura de la fiebre”.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ Valenzuela, Luisa, *Peligrosas palabras*, op. cit., pág. 130.

⁴⁶⁹ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 108.

En este mismo panorama corporal la autora-protagonista inventa el desdoblamiento que permite que otro cuerpo experimente sensaciones en otro lugar:

“Yo salía a la noche desde lo negro de un túnel muy agachado, por el que venía arrastrándome, y en el momento de tocar mi cuerpo con la tierra de afuera, aunque todavía no veía nada, sentía como una herida abierta, la frescura del río que corría allí junto”.⁴⁷⁰

En este sentido, cabe mencionar que Carmen Martín Gaité pretende utilizar la centralidad del cuerpo como un espacio de conocimiento pero, al mismo tiempo, como estado de sufrimiento y no de placer. Así, Biruté Cipliauskaitė subraya que en Carmen Martín Gaité se puede hablar de la plenitud del cuerpo, aunque de modo muy diferente del de las novelas eróticas.⁴⁷¹

Por otro lado, el viaje imaginario del otro cuerpo, a juicio de Janet Pérez, remite al motivo de la búsqueda de romance; es decir, el viaje de búsqueda, en Carmen Martín Gaité, se configura a menudo como recorrido interior desde el enclaustramiento de la mujer.⁴⁷²

⁴⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 160.

⁴⁷¹ Cipliauskaitė, Biruté, «Escribir el cuerpo desde dentro», en Cuevas García, Cristóbal y Baena, Enrique (eds.), *Escribir mujer, narradoras españolas hoy*, Málaga, Universidad de Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2000, págs. 15-32, la cita es de la página 16.

⁴⁷² Pérez, Janet, «Presencia de la ´quest romance´ en las últimas obras de Carmen Martín Gaité», en Cuevas García, Cristóbal y Baena, Enrique (eds.), *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura española Contemporánea, 2000, págs. 89-111.

De hecho, en Carmen Martín Gaité el movimiento fuera del cuerpo, en muchas ocasiones, se realiza hacia espacios abiertos (campos, mar, río, jardín...etc.):

“El mar se convertía en un río y el caballo en una barca. (...) En aquel paisaje real y transparente desembocaban todos mis delirios y sobre él me dormía confiada”.⁴⁷³

Aquel viaje imaginario en otros instantes se manifiesta en una doble vertiente: hacia espacios oscuros y muy profundos, hacia abajo, hacia el subsuelo:

“El mar sonaba muy abajo, como dentro de una honda y oscura cueva. (...) Quería bajar al mar; que no me vería nadie. (...) Deshojarme en el mar. (...) Seguía bajando orientada tan sólo por mi deseo”.⁴⁷⁴

Asimismo, las dimensiones de este movimiento se extienden verticalmente hacia arriba, hacia el cielo, cuando la enferma decide convertirse en estrella:

“Un día quise ser estrella. (...) La noche estaba llena de estrellas. (...) tú tienes vocación de estrella, me dijo un hombre que venía a mi lado no sé desde cuándo, (...) enseguida comprendí que tenía razón y me llené del deseo de ser estrella. (...) Yo tenía que ser estrella, tenía que probar a subir enseguida”.⁴⁷⁵

⁴⁷³ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 110.

⁴⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 104.

⁴⁷⁵ *Ibíd.*, págs.126-127.

Por lo tanto, el escenario del movimiento corporal vertical hacia arriba -para llegar tan lejos como estrellas- no tiene límite, a pesar de todo tipo de obstáculos:

“Iba a ciegas, sin saber cómo iba a hacer, ni por dónde llegaría. Pero el caso era subir. Me subí a un árbol, a un tejado, a un muro, a millones de escaleras que se recortaban por el aire. (...) Y yo subía, subía. Todo el paisaje se llenó de escaleras y de escalas de cuerda tendidas no sé desde dónde, cruzadas en todas direcciones. Y por todas subí. Y todas se acababan siempre. Y siempre las estrellas estaban igual de lejos. También había rampas y caminos empinados. Y también se acababan. Siempre en el vacío. Pero yo no me cansaba. Cada vez andaba más ligera y alegre camino de las estrellas”.⁴⁷⁶

Sin embargo, a veces, y como aspecto típico del mundo de los sueños, se experimenta la angustiosa sensación de no poder moverse, de no poder llegar a las estrellas:

“No sé por qué no llego. No sé por qué subo tan poco pudiendo volar”.⁴⁷⁷

Por otra parte, como todo es fácil con la fiebre, el cuerpo enfermo se convierte en un centro generador de imágenes, tal como se puede ver en lo siguiente:

“Al principio el tren era pequeño. Me nació dentro del cuerpo y por él corría llenándome de una loca y dichosa inquietud”.⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 127.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 128.

⁴⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 109.

Así, las sensaciones corporales propias de la enfermedad, la fiebre que la tenía presa, el verse vencida y con dolores, calentura, sudor, escalofríos, se interpretan en figuraciones y metáforas:

“Permanecía quieta, sin hablar, con los brazos extendidos a los lados del cuerpo, a ratos cerraba los ojos. Yo sabía que toda la almohada estaba invadida de angelitos niños, aquel zumbido de alfilerazos en mi cabeza era su aleteo, ellos habían puesto en fuga a los malos espíritus”.⁴⁷⁹

En otros momentos del panorama de la fiebre, el cuerpo de la protagonista se encuentra en medio de las llamas:

“Estoy en el fuego, en la luz, con todo el cuerpo llagado”.⁴⁸⁰

Asimismo, el paisaje del calor del cuerpo sigue siendo el punto más llamativo, esta vez por el sudor:

“Empezó a llover. Era una lluvia sofocante y espesa que no aliviaba (...). Sentí que venía mi madre y palpaba las ropas de la cama: ¡Jesús, qué disparate, cómo suda esta criatura!”.⁴⁸¹

Por lo tanto, el viaje corporal camina entre distintos polos, pero el resultado es siempre cruel y agobiante:

“Pasaba bruscamente del sudor más horrible a un frío glacial. Bueno, era que había venido el invierno. Mi nariz era el pico nevado de una

⁴⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 164.

⁴⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 156.

⁴⁸¹ *Ibíd.*, pág. 143.

montaña. Deseaba ardientemente el estío y me tomaba una aspirina. El estío llegaba otra vez cruel, agobiante”.⁴⁸²

II.6.2. El “yo” a través del espejo.

“Cuando he escrito novelas, siempre he tenido la sensación de encontrarme en las manos con añicos de espejo, y sin embargo conservaba la esperanza de acabar por recomponer el espejo entero. No lo logré nunca, y a medida que he seguido escribiendo, más se ha ido alejando la esperanza. Esta vez, ya desde el principio no esperaba nada. El espejo estaba roto y sabía que pegar los fragmentos era imposible. Que nunca iba a alcanzar el don de tener ante mí el espejo entero”.

(Natalia Ginzburg, Preámbulo a *La città e la casa*)

De hecho, el espejo en la escritura de la mujer es un elemento metafórico para realizar el auto-descubrimiento, para despojarse de sus defectos e inconvenientes y para exponer lo que está involucrado en su carácter de debilidad o de falsedad; y, por tanto, el deseo de ejercer su auto-rendición sobre los sufrimientos, así como el deseo para revelar sus tormentos y defender su caso. En este sentido, Shari Benstock considera que en el estadio del espejo se construye un yo exterior y falso, que se presenta en la escritura construido por imágenes y sonidos exteriores, cuando en realidad la autoconciencia obedece a fuerzas del inconsciente que dan una experiencia del yo fragmentada, parcial, segmentada, diferente. Así, el inconsciente será un espacio entre el “dentro” y el “fuera”:

⁴⁸² *Ibíd.*, pág. 125.

“It is the space of difference, the gap that the drive toward unity of self can never entirely close”.⁴⁸³

Asimismo, la etapa del espejo en la escritura de la mujer ofrece la oportunidad de recuperar imágenes, recuerdos y sensaciones que le producen la evocación de un momento de su infancia en el que la contemplación de su propia imagen en el espejo va conformando un yo fragmentario, luego de la introspección de su imaginación en un acto de autoexploración; de modo que un yo constituye la suma de un pasado, la explicación de un presente y la fiel predicción de un futuro.

En este sentido, conviene señalar que el panorama del espejo en *El cuarto de atrás* refleja el otro yo de Carmen Martín Gaité arraigado en el pasado, pues el espejo funciona como puerta a los recuerdos. En esta novela, por lo tanto, el espejo hace como de conciencia de Carmen en varias etapas de su vida, de niña, de joven y de mujer:

“He terminado de limpiar el hule de la mesa, alzo los ojos y me veo reflejada con un gesto esperanzado y animoso en el espejo de marco antiguo que hay a la derecha, encima del sofá marrón. La sonrisa se tiñe de una leve burla al darse cuenta de que llevo una bayeta en la mano; a decir verdad, la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho, de pie en el gran comedor de casa de mis abuelos en la calle Mayor de Madrid, resucita del fondo del espejo – ¿era este mismo espejo? -, está a punto de levantar un dedo y señalarme: “Anda que también tú limpiando, vivir para ver”. Ya otras veces se me ha aparecido cuando menos lo esperaba, como un

⁴⁸³ Benstock, Shari, «Authorizing the Autobiographical», en Benstock Shari (ed.), *The private self*, The University of North Caroline Press, 1988, págs. 11-33, la cita es de la página 12.

fantasma sabio y providencial, a lo largo de veinticuatro años no se ha cansado nunca de velar para ponerme en guardia contra las acechanzas de lo doméstico, y siempre sale del mismo sitio, de aquel comedor solemne, del espejo que había sobre la chimenea”.⁴⁸⁴

En el mundo de los objetos de Carmen Martín Gaité el espejo está presente, íntimamente relacionado con el tema de la autobiografía y la construcción del yo. Así, la presencia de este objeto remite al tema del disfraz:

“Al llegar a casa... me fui directamente al espejo de la salita (...) Paula y Marcelina estaban detrás de mí, una a cada lado, estábamos las tres dentro del espejo y allí nos mirábamos con perplejidad. Teníamos los ojos abiertos pero nuestras miradas estaban separadas por el humo denso de aquella música que yo no podía oír. ¿De qué iba disfrazada yo? ¿Había perdido mi careta?”.⁴⁸⁵

Así, la protagonista en la etapa de la enfermedad y bajo el delirio de la fiebre realiza su carrera alocada con un espejo en la mano, pero elige dejarlo para soltar todo tipo de pesadillas:

“Correr descalza es olvidar por qué se corre y no llevar ningún espejo en la mano para irse mirando”.⁴⁸⁶

Por su parte, Georges Gusdorf valora la autobiografía desde una perspectiva histórica y antropológica. Según su punto de vista, el autobiógrafo rememora su vida otorgándole una trascendencia histórica desde el momento en que se toma a sí mismo como modelo, como

⁴⁸⁴ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., págs. 74-75.

⁴⁸⁵ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., págs. 96-97.

⁴⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 107.

medida de los acontecimientos y las valoraciones que expondrá en su texto. Quiere decir la búsqueda de su yo en el fondo de sí mismo. Tal descubrimiento de sí mismo remite al mito de Narciso y a la imagen del espejo y del reflejo del yo en el mismo. A ello se debe que la autobiografía se convierta en:

“El espejo en el que la persona refleja su propia imagen”.⁴⁸⁷

De modo que individualidad y sinceridad desarrollarán, durante el romanticismo, el gusto por la autobiografía. Es así como historia y antropología sitúan la consolidación de la escritura autobiográfica en un momento histórico-cultural: el siglo XVIII. Este proceso autobiográfico se realiza a través del pluriperspectivismo focal y el diestro manejo de la retórica de los espejos por parte de las protagonistas. En este sentido, Ciplijauskaitė caracteriza al sujeto emisor de la narración autobiográfica femenina, que necesitan reflejarse en multitud de enfoques para cobrar conciencia de su propia identidad.⁴⁸⁸

También, a través de la verosimilitud de acontecimientos y de las imágenes de sí misma, el doble narrador nos ofrece la realidad dentro de la ficción autobiográfica en la novela *Nubosidad variable*, en la que Sofía comenta a su hija Encarna su desdoblamiento a través de un sueño extraño:

⁴⁸⁷ Gusdorf, Georges «Condiciones y límites de la autobiografía», *op. cit.*, pág. 11.

⁴⁸⁸ Ciplijauskaitė, Birutė, «Escribir el cuerpo desde dentro», *op. cit.*, pág. 206.

“En la yaya. En lo raro que me parece que la hayas nombrado nada más entrar por esa puerta, que hayas dicho “parece como si hubiera vuelto”. No es que quiera hacerme la misteriosa, ni la rara, ni nada. Pero es que, de verdad, ha vuelto. La yaya esta noche ha vuelto, te lo juro, Encarna”.⁴⁸⁹

Por su parte, Encarna expone a su madre su opinión sobre el desdoblamiento bajo la influencia de fumar porros:

“Eso de los desdoblamientos en otro, si no estás acostumbrado a fumar hash es típico. A mí me ha pasado también alguna vez. Lo que da en cambio luego muy buen rollo es para escribir. Se combinan de miedo, por ejemplo, los dos planos del sueño y de su interpretación”.⁴⁹⁰

Así, la escritura transforma la precariedad de las experiencias vitales a través de este truco de espejos y narraciones, que fluctúan en tenue frontera que separa lo soñado, o anhelado, de lo vivido. Esto, a juicio de Teruel es el secreto de toda autobiografía: *el arte pone orden en la vida*.⁴⁹¹

Así, en *Nubosidad variable*, el personaje visto en un espejo, con las distintas imágenes que reproduce hacia los demás, constituye una forma de desdoblamiento, ya que la protagonista, Sofia, es la mujer-madre referente para sus hijos cuando eran niños:

“Y mi espejo giraba para dar abasto a todo, yo era un espejo de cuerpo entero que los reflejaba a ellos al mirarlos, al devolverles la imagen que

⁴⁸⁹ Martín Gaite, Carmen, *Nubosidad variable*, op. cit., págs. 380-381.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 383

⁴⁹¹ Teruel, José, «Autobiografía por persona interpuesta», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 537, 1995, págs. 141-143.

necesitaban para seguir existiendo, absueltos de la culpa y de la amenaza, un espejo que ya no le servía (a su hija Amelia). (...) A lo largo de una serie de años, que ahora se pierden en la niebla, mi equilibrio mental estuvo supeditado al logro de recetas de cocina apetitosas y de un comentario aprobatorio por parte de los duendecillos reflejados en mi espejo”.⁴⁹²

En esta misma perspectiva del desdoblamiento, Mariana se siente irremediabilmente atraída por un salón que tiene espejos. Ella se encuentra inclinada a dirigirse hacia su *alter ego*, “el espejo”, para consultarle su decisión:

“Entré en el salón para nada, como siempre. Acaban de dar las ocho y ya estaba un poco en penumbra, pero no encendí la luz. Me dirigí despacio hacia el espejo con una cierta aprensión. Intuía que necesitaba consultarle mi decisión de irme más que preguntarle qué tal me sentaban los vaqueros. Emitía un resplandor apagado, como de plata sucia. Nada más pararme delante de él, se dibujó en su interior un bulto que quedaba a mis espaldas, y me volví sobrecogida”.⁴⁹³

En *La Reina de las Nieves* estamos ante una escena similar cuando el protagonista, Leonardo Villalba, se enfrenta a una imagen suya:

“Me vi reflejado en el espejo oval del comedor, como un fantasma incongruente custodiado en sus flancos por las dos mujeres desnudas que sostienen en alto sendos candelabros de bronce”.⁴⁹⁴

⁴⁹² Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, op. cit., págs. 40-41.

⁴⁹³ *Ibid.*, pág. 102.

⁴⁹⁴ Martín Gaité, Carmen, *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 138.

Este espejo, ubicado en el comedor, está lleno de sombra y misterio. Evoca una parte de la existencia de Leonardo como un ser perdido: porque se va desligando cada vez más de su madre hasta la ruptura total; y de su padre, con quien establece cierta comunicación a través del seudónimo de “el extranjero”:

“Se trataba de un juego clandestino, a espaldas de ella, y yo colaboraba en su mantenimiento, le daba pie para seguir tejiendo entre los dos aquel raro refugio con el único hilo que ya me vinculaba a una identidad cada día más discutible y remota”.⁴⁹⁵

II. 6. 3. El lenguaje como recurso autobiográfico para la mujer.

Desde el inicio de la creación el hombre intentaba encarcelar a la mujer en el círculo del silencio, ya que Adán descubrió la capacidad de las palabras para declinar su parte en el pecado y, así, se ha convertido en el señor del lenguaje y el príncipe del habla, mientras que Eva se refugió en el silencio, que se ha convertido en su gran maldición, y desde aquel momento el silencio se ha convertido en el destino de la feminidad.

Por eso, la identidad propia de la mujer requiere el lenguaje (un lenguaje libre) con el fin de confirmar su existencia como una identidad viva, diferente y con sus propias características. Ya que el acto lingüístico es un elemento fundamental para que los seres sociales produzcan su discurso retórico, que demuestra todas sus privacidades.

⁴⁹⁵ *Ibíd.*, págs. 143-144.

En este sentido, la escritora mexicana Rosario Castellanos afirma que el lenguaje propio de la mujer sirve como medio para construir su existencia, puesto que este medio:

“Va arrostrar los riesgos de la libertad”.⁴⁹⁶

Por su parte, el escritor tunecino Mohamed Habib El Rouissi subraya que el texto es un espacio para la formación lingüística desde el punto de vista lingüístico; es una firma de lo reprimido desde el punto de vista psicológico; y es un mundo dentro del mundo desde el punto de vista fenomenológico, en el que la mujer libre encuentra un espacio amplio para expresarse sobre sí misma, como un ser independiente que tiene su propia visión, su propia imaginación y su lectura del mundo; por ello, el viaje biográfico ha sido lingüístico. Pero, a juicio del propio Rouissi, tenemos que entender que este viaje/enajenación representa un rechazo de todo lo estable.⁴⁹⁷

Debido a que la mujer libre es un ser diferente del hombre, un ser intersectado con el lenguaje masculino como consecuencia de su liberación de las restricciones lingüísticas patriarcales, se produce su autoliberación, que comporta producir un discurso que lleva el sello de la singularidad humana; porque el lenguaje de la mujer, en el momento de la escritura, no puede resaltar sus aspectos y especificidades bajo

⁴⁹⁶ Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, op. cit., pág. 43.

⁴⁹⁷ El Rouissi, Mohamed Habib, «Ubuwat el kamee», Túnez, *Magallet Kitabat muásira*, n° 65, agosto-septiembre, 2007, pág. 22. («La paternidad de la represión», Túnez, *Revista de escrituras contemporáneas*, n° 65, 2007).

valores sociales establecidos por la sociedad patriarcal; porque la escritura o bien es una libertad, o bien no existe. Así que la identidad femenina necesita un lenguaje libre para que pueda confirmar su existencia como un ser pensativo, ya que la identidad femenina requiere el lenguaje para expresarse como una entidad singular y específica. Por lo tanto, el lenguaje según la profesora María del Carmen Ruiz de la Cierva es comunicación, es un medio de relacionarse dentro de un sistema comunicativo.⁴⁹⁸

Por otro lado, podemos argumentar que la pronunciación que revela la biografía en el lenguaje supone profundidad memorial vinculada con lo íntimo y que la autobiografía no necesariamente representa un autodiscurso en el sentido personal, ni una autodeclaración, sino que se trata de una medida retórica a través de la que las entidades sociales producen su discurso, con sus peculiaridades imaginativas, lingüísticas y estilísticas. En este sentido, Paul John Eakin respalda las teorías de Benveniste sobre la implicación del lenguaje, junto con el yo, para facilitar el proceso simbólico autorreferencial:

“Los tratamientos contemporáneos más prometedores sugieren que el yo y el lenguaje están mutuamente implicados en un único e interdependiente sistema de comportamiento simbólico. (...) Para

⁴⁹⁸ Ruiz de la Cierva, María del Carmen, “La transfuncionalidad de los discursos: discurso periodístico y discurso literario), intervención en el III Congreso Internacional de la AE-IC *Comunicación y Riesgo*, celebrado en la Universidad Rovira i Virgili, Tarragona, del 18 al 20 de enero de 2012, pág. 2.

comprender la condición del hombre en el lenguaje, E. Benveniste advierte que debemos abandonar “las viejas antinomias del “yo” y el “otro”, del individuo y la sociedad. (...) Según Benveniste: “es literalmente cierto que la base de la subjetividad está en el ejercicio del lenguaje”. Define la subjetividad como la capacidad del hablante de proponerse a sí mismo como sujeto. (...) El lenguaje es el modo de autorreferencia más importante”.⁴⁹⁹

Así mismo, Eakin echa mano de la teoría de Elizabeth Bruss, en la que considera el yo y la autobiografía como estructuras lingüísticas homólogas. Eakin, en este sentido, expone que:

“Bruss conceptualiza “la autobiografía como una forma de elocución; (...) propone que es una tarea del crítico de la autobiografía, trabajando a partir de claves lingüísticas o registros incluidos en el texto, para reconstruir el contexto del habla original y conseguir así una llave del mundo privado del autobiógrafo”.⁵⁰⁰

Es decir, para el escritor/a los aspectos autobiográficos en su obra no se limitan únicamente a narrar algunas partes de su autobiografía sino que, a juicio de Ahlam Mosteghanemi, incluyen las plantillas técnicas pigmentadas de lo biográfico, como el estilo, el lenguaje y la práctica artística.⁵⁰¹

Por otra parte, el antropólogo británico Edwin Ardener argumentaba que las mujeres forman un "grupo silenciado", que fueron

⁴⁹⁹ Eakin, Paul John, «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», *op. cit.*, pág. 82.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, pág. 86.

⁵⁰¹ Mosteghanemi, Ahlam, «El kitabe halet eshiq», Túnez, *Magallet el hayat el zacafíya*, noviembre 1997, pág. 24. («La escritura es un estado de amor», *Revista de la vida cultural*, Túnez, noviembre 1997, pág. 24).

"apagadas", no en el sentido de que no hablaran, sino en el sentido de que estaban obligadas a articular un lenguaje hegemónico controlado por los hombres. Asimismo, Ardener expone que para un antropólogo, hombre o mujer, la forma más fácil de acceso a la sociedad, en estudio, podría ser la dominada por los hombres. Debido a ello, pretende expresar sus creencias a través del lenguaje del grupo dominante tradicional, el grupo de los hombres que manejan las formas y estructuras en las que la conciencia se autoexpresa.⁵⁰²

Por tanto, a juicio de Ardener la expresión de las creencias y opiniones de aquel grupo silenciado se realiza, exclusivamente, mediante el empleo de aquellos canales propios del grupo hegemónico y, por consiguiente, el silencio que acompaña a la mujer se convierte en confesión a través de los distintos medios de expresión, cuya base principal es la novela, donde se ofrece amplia área para la confesión y la expresión.

Para el profesor Tomás Albaladejo Mayordomo, la literatura es lenguaje y que no puede existir sin el lenguaje, por lo tanto, el acceso lingüístico a la obra literaria es una vía necesaria para el conocimiento de esta, y un paso imprescindible para la explicación de la creación literaria y del efecto estético de la obra en los lectores. Asimismo,

⁵⁰² Ardener, Edwin, «The 'problem' revisited», en Shirley Ardener (coord.), *Perceiving Women*, Nueva York, John Wiley and Sons, 1975, págs. 19-27.

Albaladejo expone que el lenguaje permite que en la literatura haya sentimiento, imaginación y apelación al receptor.⁵⁰³

Esto conlleva que solo sería posible la creación, a través del lenguaje, de un “yo” no referencial y no preexistente al acto de la escritura autobiográfica. Para Michael Sprinker la autobiografía, la indagación del yo en su propio origen e historia, se encuentra circunscrita siempre a las limitaciones impuestas por la escritura, por la producción de un texto:

“El origen y el final de la autobiografía convergen en el mismo acto de escribir y así lo demuestra lúcidamente Proust al final de *Le temps retrouvé* puesto que ningún texto autobiográfico puede llegar a ser excepto dentro de los límites de la escritura donde los conceptos de sujeto, yo y autor se confunden en el acto de producción del texto”.⁵⁰⁴

Por consiguiente, Paul John Eakin llega a resumir la relación del lenguaje con la base de la autobiografía de la siguiente manera:

“La base referencial de la autobiografía es inestable, una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje”.⁵⁰⁵

⁵⁰³ Albaladejo Mayordomo, Tomás, prólogo al libro de Juan Carlos Gómez Alonso, *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002.

⁵⁰⁴ Sprinker, Michael, «Ficciones del ‘yo’: el final de la autobiografía», *Suplementos Anthropolos*, 29 (1991), págs. 118-128, la cita es de la página 127.

⁵⁰⁵ Eakin, Paul John, «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», op. cit., pág. 81.

Asimismo Eakin, en su teoría sobre la importancia del lenguaje en la escritura autobiográfica, destaca la implicación de autor y lector en el escenario del lenguaje:

“El lenguaje es un teatro de posibilidad, no una privación, a través del cual tanto el autor como el lector de la autobiografía se mueven hacia un conocimiento —aunque mediado— del yo”.⁵⁰⁶

Por tanto, según el propio Eakin no habría por qué buscar la cualidad ontológica del yo en la autobiografía, ya que esta solo significa una representación legítima del yo a través de su metaforización. Es así como Eakin propone:

“Ante las “perturbadoras” o “mutilantes” visiones de Sprinker y de Man, que deberíamos conformarnos con el poder del lenguaje para crear una de las ilusiones humanas más perdurables: si el discurso autobiográfico nos alienta a situar al yo antes que al lenguaje, el carro antes que el caballo, el hecho de nuestra resolución a hacerlo así sugiere que el poder del lenguaje para forjar el yo no sólo es eficaz, sino que incluso sustenta la vida, y es necesario para desarrollar la vida humana tal como la conocemos . Una creencia como esta me parece intrínseca a la realización del acto autobiográfico”.⁵⁰⁷

Eakin, por ende, insiste en que el yo y el lenguaje están mutuamente implicados en su conformación simbólica; es decir, la recreación del yo a través de la escritura, logrado en el acto

⁵⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 82.

⁵⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 83.

autobiográfico: es allí donde individuo y lenguaje se atreven a “pronunciar el nombre del yo”.⁵⁰⁸

Asimismo, Eakin identifica el yo y la autobiografía como estructuras lingüísticas homólogas que evolucionan en medio del dialéctico concurso de memoria e imaginación, a través del cual el hoy de una conciencia se reconstruye en un acto y en un texto que no son otra cosa que una metáfora del yo. En este sentido, Darío Villanueva expone su concepción semántica y pragmática de la autobiografía como discurso literario, cuyo papel será construcción de la identidad del yo:

“Un concepto esencialista de la personalidad y del yo”.⁵⁰⁹

En este marco, conviene destacar que la preponderancia del diálogo en la obra de Carmen Martín Gaité hace que la mimesis de la lengua coloquial constituya uno de los rasgos más llamativos de su estilo. Así, Manuel Seco subraya que la autora salmantina reproduce en sus obras el registro coloquial, no tanto a través de un léxico coloreado, sino mediante:

“Una sintaxis dinámica, liberada, o más bien exenta, de ciertos cánones que la lógica impone a la lengua formal”.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 87.

⁵⁰⁹ Villanueva, Darío, «Para una pragmática de la autobiografía», en *El polen de idea, teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona, PPU, 1991, pág. 106.

⁵¹⁰ Seco, Manuel, «La lengua coloquial: *Ente visillos*, de Carmen Martín Gaité», op. cit., pág. 366.

Por su parte, Paul de Man expone la figura del lenguaje en la autobiografía y hace una comparación entre la función del lenguaje y la imagen como elementos mudos que hablan a través de la representación del significado de las cosas, y por tanto:

“En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa y, como tal, es silencioso, mudo, como las imágenes lo son. El lenguaje como tropo produce siempre privación, es siempre despojador”.⁵¹¹

La prosopopeya será, entonces, un medio eficaz en el proceso de recuperación de la vida, de enmascaramiento y revelación del yo, de figuración y desfiguración que se produce en todo texto autobiográfico. Por ello, es evidente que la andadura sintáctica coloquial responde a una táctica por aproximación, determinada por las funciones pragmáticas. En este sentido conviene subrayar que las novelas de Carmen Martín Gaité nos ofrecen abundantes ejemplos de esta andadura sintáctica, con continuas vacilaciones y reformulaciones que ofrece la posibilidad de volver atrás e introducir incisos, sin restar nada a la trabazón del fluir discursivo; veamos, entre muchos, el siguiente ejemplo:

“A mí lo que me trastorna, daría, es tener que decir. Tomar partido. Aconsejar. Dar la razón a unos y quitársela a otros, verme implicada en la vida y en los destinos de los demás. Por allegados que sean. ¡Eso es lo

⁵¹¹ De Man, Paul, «La autobiografía como desfiguración», *op. cit.*, pág. 118.

que me trastorna! Por irse, pues que se fueran, pero yo no podía estar dentro de mi marido, cada cual con su guerra, ¡uf!”.⁵¹²

Por otra parte, en las obras de la escritora salmantina podemos detectar una amplia variación sociolingüística coloquial desde aquellos cultos populares hasta la lengua juvenil, que se incluyen con extraordinaria soltura, sobre todo expresiones procedentes de otras lenguas como el inglés. Por otro lado, cabe señalar que la escritora da prioridad a la palabra hablada frente a la escrita; sin embargo, lo expresa en una perfecta simbiosis entre la lengua culta y el habla espontánea. Veamos cómo, en el siguiente paisaje de *Usos amorosos de la posguerra española*, se utiliza el discurso directo para traducir al registro coloquial el concepto expresado anteriormente, con todos los aderezos del estilo cuidado:

“La etapa de las miradas se desarrollaba generalmente al aire libre, durante las horas del paseo. (...) Por ejemplo, en la Plaza Mayor de Salamanca, las chicas paseaban en el sentido de las manecillas del reloj, mientras que los hombres lo hacían en el sentido contrario. Como quiera que el ritmo del paso fuera más o menos el mismo en ellos y en ellas, generalmente lento, ya se sabía que por cada vuelta completa a la Plaza se iba a tener ocasión de ver dos veces a la persona con quien interesaba intercambiar la mirada, y hasta se podía calcular con cierta exactitud en qué punto se producirá el fugaz encuentro. Me toca por el Ayuntamiento- se iban diciendo para sí el paseante o la paseante ilusionados- y luego por el café Novelty”.⁵¹³

⁵¹² Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, op. cit., pág. 124.

⁵¹³ Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987, pág. 184.

Aunque es cierto, y se ha demostrado claramente que Carmen Martín Gaité muestra en varias ocasiones su preferencia por el lenguaje oral, su teoría del interlocutor es aplicable a ambas relaciones indistintamente: hablante-oyente y lector-escritor. Así, se nota cómo la autora ofrece la participación a sus lectores; esto es, cómo se lleva a efecto esta relación, ya que en su ensayo *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaité habla del conflicto que se plantea a la hora de querer participar de lo leído, porque:

“La letra escrita marca unos terrenos donde la participación se hace más difícil”.⁵¹⁴

De hecho, la colaboración activa del lector, según Juan Carlos Gómez Alonso, es necesario para cerrar el texto en cuanto que es una parte del esquema de comunicación.⁵¹⁵ Así, la escritora busca para su cuento un lector que comparta la misma actitud ante el lenguaje. Pero este lector deseado debe ser un «lector modelo», que no examine sus presupuestos teóricos a la luz de ninguna tendencia lingüística al uso. En este sentido la autora, a juicio de Umberto Eco, trata de construir su lector ideal desde el mismo texto:

“El escritor deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente (...).

⁵¹⁴ Martín Gaité, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Destino, 1985, pág. 284.

⁵¹⁵ Gómez Alonso, Juan Carlos, *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, op. cit., pág. 150.

Prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo ‘esperar’ que éste exista, sino también mover el texto para construirlo”.⁵¹⁶

Por consiguiente, para conseguir un buen grado de participación con el lector Carmen Martín Gaité propone al escritor que dote al texto de inteligibilidad absoluta, lo que posibilitaría a su vez ofrecer una literatura de placer. Asimismo, el anhelo por minimizar las distancias entre el discurso oral y el impreso lleva implícito el uso de un lenguaje creíble, conveniente a la realidad cotidiana del receptor:

“Los más expertos y sobresalientes en el arte de narrar lo primero que saben es que tienen que invitar a otro a embarcarse en la historia que le cuentan, que su éxito está en hacerla creíble”.⁵¹⁷

De hecho, la autora salmantina, en muchas ocasiones, se sitúa en defensa de la palabra tanto oral como escrita. Así, en uno de sus artículos, titulado «Las trampas de lo inefable», se utiliza el significativo título *Cuadernos para el diálogo* para reivindicar de este modo la importancia del *logos* y criticar severamente a quienes no saben usar el diálogo:

“El vehículo del *logos*, de resultas de tanto estrago y desconsideración por parte de esos expeditivos viajeros que pasan de largo sin atenderlo, fingiendo ademanes de viaje, maltrecho, desguazados sus asientos, sus ruedas oxidadas y rotos sus cristales, se ha parado en la vía,

⁵¹⁶ Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1987, págs. 80-81.

⁵¹⁷ Martín Gaité, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., págs. 191-192.

patentizado su ruina y su agotamiento, y amenaza de verdad con llegar a no servir ya para transporte ninguno”.⁵¹⁸

También en otros artículos, como «Conversaciones con Gustavo Fabra» y «Ponerse a leer», Carmen Martín Gaité reivindica la supremacía de la palabra tanto oral como escrita. Así, en el primer artículo, las ventajas del lenguaje oral se descubren a través del recuerdo de un amigo, de las conversaciones con él mantenidas, de sus dotes de oyente ideal. Mientras que en el segundo artículo, el lenguaje escrito posee una cualidad en la que Carmen Martín Gaité volverá a insistir en *El cuento de nunca acabar*.⁵¹⁹

En este marco, cabe recordar que la autora nos ofrece un ejemplo de prosa poética distinta del resto de su obra en *El libro de la fiebre*. En él se menciona el influjo ejercido por la poesía en esta etapa de la formación de Carmen Martín Gaité; este libro, por eso, presenta rasgos de su ascendencia poética:

“Mi libro, el libro de la fiebre tenía unas portadas rojas. (...) Mi libro, el libro de la fiebre, era un circo con sus cortinas rojas para entrar y salir”.⁵²⁰

Por otra parte, dentro del marco estético del lenguaje, Carmen Martín Gaité juega con las palabras, ya que en su texto encontramos varias repeticiones expresivas:

⁵¹⁸ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pág. 97.

⁵¹⁹ *Ibíd.*, pág. 24

⁵²⁰ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., págs. 116-117.

“El hilillo de agua sigue cayendo sobre la piedra de la fuente. Cayendo. Cayendo”.⁵²¹

Estamos también ante otra técnica de Carmen Martín Gaité: se trata de abundancia de frases cortas, más cercanas al ritmo de la poesía que a la fluidez tan peculiar de la prosa de la autora:

“Mi madre viene. La he llamado dormida y despierta, sus manos son dos manzanas cortadas y me hacen falta sobre la frente. Viene a velar por mí. (...) Mi madre viene. Ella sabe que la necesito conmigo. Velaría. Recogerá desde su orilla mis palabras, estos ríos de fuego. Y se quemará en ellos, para que no me queme yo. Pondrá sus manos sobre mi frente. Sus manos de manzana cortada. Y encenderá las luces que hacen falta para que se armonice el mundo de afuera con el mío. Las luces de todos los candiles apagados. Las luces de los gusanillos, las luces de las cosas cuando se las mira, las luces del agua y de las lágrimas, las luces de las hogueras. No sé qué luces. He llamado a mi madre y ya viene de camino. Inclino su oído a mi voz. Viene a velar por mí”.⁵²²

II.6.4. El autorretrato a través de la memoria: recuperar el pasado.

“Allí, en el cuarto de atrás, se lleva las imágenes de mi infancia y de la infancia de mi madre”.

Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*.

La memoria es un instrumento para recuperar los acontecimientos del pasado mediante la conversión de los recuerdos en imágenes, mientras que la imaginación se asocia con la contemplación

⁵²¹ *Ibíd.*, pág. 148.

⁵²² *Ibíd.*, pág. 112.

del futuro; sin embargo, se pueden mezclar la integración de la memoria y la imaginación. Por lo tanto, y según la teoría de Jerome Bruner, la memoria puede ser entendida como función discursiva, ya que activa la maquinaria autobiográfica; aparece en su funcionamiento como un juego dialéctico entre olvido, ocultamiento y revelación de un hipotexto de la vida. Así, por la memoria, la autobiografía es un hipertexto virtual, una forma de autorreferencialidad e intertexto.⁵²³

Asimismo, la memoria operaría como una estrategia de decodificación de la historia, como estrategia retórica; se convierte en la navegación de una mirada del yo narrador/autor sobre un objeto de narración y, por consiguiente, para Bruner la autobiografía es la representación de la memoria y esta es uno de los modos en que se puede transmitir el pasado humano a través del hábito: la memoria episódica y la memoria semántica. La memoria episódica, añade Bruner, recupera hechos aislados y es inestable y selectiva; pero la memoria semántica:

“Trafi ca por significado y generalidad y su esfera está en la línea fronteriza entre lo que el sentido común denomina *pensamiento* y lo que normalmente se llama *memoria*”.⁵²⁴

Por su parte, Nicolás Rosa denominó *incipit* a uno de los dispositivos centrales que pone en marcha la maquinaria

⁵²³ Bruner, Jerome y Weisser Susan, «La invención del yo: la autobiografía y sus formas», op. cit., pág. 184

⁵²⁴ *Ibíd.*, pág. 184.

autobiográfica: el recuerdo, que es uno de los ingredientes fundamentales del dispositivo autobiográfico, sobre todo los recuerdos de la infancia, y que es visto como:

“La escena primitiva que funda el acto autobiográfico”.⁵²⁵

Por lo tanto, según la teoría de Rosa, el *incipit* marca el origen del sujeto y de su escritura, al activar el acto de la rememoración productiva. Así que, para ella:

“El recuerdo de la infancia en la autobiografía es también una teoría del comienzo y la infancia primigenia del recuerdo subsume al autor, narrador y personaje en su temporalidad retroactiva. [...] El comienzo es la forma que cobra la utopía invertida del sujeto”.⁵²⁶

Por su parte, Nora Catelli destaca los elementos fundamentales del *incipit* autobiográfico, que son la espacialidad y la temporalidad, y funcionan como punto de arranque del despliegue de una identidad y una vida, dentro de la unidad operativa de la memoria. Por lo tanto, Catelli manifiesta:

“En la construcción del mito del yo [el sujeto] erige una peculiar trama simbólica, donde la filiación y el origen y la evocación/construcción de un tiempo y un espacio individuales adquieren máxima relevancia”.⁵²⁷

Este espacio de tiempo, en efecto, se ve asumido y enfrentado por los personajes de la obra narrativa de Carmen Martín Gaité; a veces se

⁵²⁵ Rosa, Nicolás, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur, 1990, pág. 59.

⁵²⁶ *Ibid.*, pág. 61.62.

⁵²⁷ Catelli, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, pág. 69.

recoge, de manera simbólica, en ensoñaciones, en sueños, en los recuerdos e, incluso, por una mezcla de ficción y realidad. En este sentido cabe señalar que el personaje vuelve a la estación más pequeña, pero la más recordada y conflictiva de su vida- la infancia- para buscar la soledad en aquellos espacios cerrados, tal como el cuarto de la costura, la habitación con los espejos, el refugio...etc., para vivir su presente reabriendo la primera estación de su vida, para convertirlo en una causa de felicidad y encanto. En este marco, conviene aludir al estudio de José Antonio Marina sobre el tratamiento de la memoria en las novelas de Carmen Martín Gaité, sobre todo la relación entre memoria e infancia.⁵²⁸

Así la autora, mediante la escritura, aprovecha el paso del tiempo como oportunidad de descubrirse y reconstituir su vida, ya que el personaje pretende recorrer la trayectoria de un presente hacia un pasado para volver otra vez al presente, con el fin de alcanzar un reencuentro al conocer la verdad de su vida y, al mismo tiempo, conseguir una recreación de su historia personal. En este sentido, según María Vittoria Calvi, en *Cuadernos de todo* la escritora salmantina refleja un estilo muy personal, autorreflexivo, en el que los

⁵²⁸ Marina, José Antonio, «La memoria creadora de Carmen Martín Gaité», en, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, coord. Martinell, Emma, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, págs. 18 - 27.

datos procedentes de la experiencia cotidiana, o de la lectura de otros textos, pugnan por convertirse en palabra artística.⁵²⁹

Esta misma técnica es habitual en varias novelas de la autora, en las que la identidad del personaje se va construyendo a través de la memoria y lo actual, donde la reconstrucción del pasado se va mezclando con los acontecimientos presentes: una mezcla entre diario y retrospección, incluyendo los movimientos más amplios de la memoria narrativa, episódica.⁵³⁰

Por tanto, el protagonista pretende huir hacia el pasado para recuperar la infancia y la juventud, en un acto de escritura que remozará lo vivido. En este sentido, Anna Caballé manifiesta que en estos textos la naturalidad, la fluidez narrativa, la carga de afectividad y la poca dificultad de lectura son casi una norma, ya que la experimentación está lejos de las pesquisas de quienes buscan emitir un discurso libre sobre el yo.⁵³¹

En este mismo contexto conviene señalar que para Georges May la autobiografía tiene mucho que ver con la composición de las memorias. Por consiguiente, May disminuye las fronteras entre autobiografía y memorias porque:

⁵²⁹ Calvi, María Vittoria, Introducción a *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 51.

⁵³⁰ Fernández Prieto, Celia y Hermosilla Álvarez, M^a Ángeles eds., «Autobiografía en España: un balance», en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, Madrid, Visor Libros, 2004, pág. 191.

⁵³¹ Caballé, Anna, «Figuras de la autobiografía» op. cit., pág. 117.

“Así como es raro que la personalidad del memorialista no entre en juego de tiempo en tiempo para hacer de él un autobiógrafo que a veces se ignora, así también es extraño que los acontecimientos públicos que un autobiógrafo debió atravesar durante su vida no se impongan a su memoria para hacerle actuar, aquí y allá, si se quiere involuntariamente, en el papel de cronista”.⁵³²

Asimismo, para Georges May el acto autobiográfico representa un encuentro entre autor y lector. Uno rememora voluptuosamente una edad paradisiaca, el otro se identifica con lo narrado y se encuentra a sí mismo entreverado en las líneas que lee:

“Inclinados sobre la espalda de narciso vemos nuestro rostro, y no el suyo, reflejado en las aguas de la fuente”.⁵³³

Así, la autobiografía sería la forma literaria en la que hay mayor armonía entre autor y lector, ambos disfrutan del placer de contemplarse a sí mismos. Disfrute plásticamente expresado por el citado autor con una imagen mítica. En este sentido, conviene señalar que para el poeta Francisco Brines la emoción del lector es lo más importante en la actividad de la escritura literaria, por lo que afirma que el poeta se escribe a sí mismo, pero como lector, porque la escritura es un elemento y proceso educador del ciudadano.⁵³⁴

⁵³² May, Georges, *L'autobiographie*, op. cit., pág. 141.

⁵³³ May, Georges, *La autobiografía*, op. cit., pág. 102.

⁵³⁴ Brines, Francisco, comentarios del poeta en el III encuentro de poesía titulado *El curso de la luz: júbilo y melancolía en la poesía de Francisco Brines*, dirigido por la profesora María del Carmen Ruiz de la Cierva, Madrid, CEU, 10 de noviembre de 2011.

Asimismo, podemos decir que el protagonista pretende componer un presente formado por el pasado, a través de una dialéctica entre presente y pasado, ya que la recuperación del pasado es, a juicio de James Olney, el principal o el único verdadero motivo del autobiógrafo; por ello, según Olney debemos entender la memoria:

“Como el discurrir del pasado convirtiéndose en presente y como la unión de ese pasado que se ve retrospectivamente con el presente como ser”.⁵³⁵

En este marco, conviene destacar que los personajes de Carmen Martín Gaité se caracterizan por la búsqueda del conocimiento propio a través el retorno al pasado. En *La Reina de las Nieves*, por ejemplo, uno de los protagonistas -Leonardo Villalba- pretende recomponer su pasado para conocer su origen, ante la falta de los nexos familiares necesarios debido a la muerte de su familia; para resolver el enigma de su vida se convierte en un personaje perdido en el tiempo y en el espacio, lanzado a la búsqueda de sí mismo a través de los recuerdos de los cuentos que su abuela le contaba:

“Últimamente perdió mi rastro porque yo mismo lo perdí también, igual que la memoria, la paz y el equilibrio”.⁵³⁶

Así, el protagonista se siente como un ser desarraigado en todos sentidos y no le queda más remedio que el retorno a la infancia. Se ve

⁵³⁵ Olney, James, «Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía», Suplementos Anthropos, 29 (1991), pág. 35.

⁵³⁶ Martín Gaité, Carmen, *La Reina de las Nieves*, op. cit., pág. 143.

asociado y perseguido por los enigmas de la infancia, que le hostigan por doquier; y así está volando entre sospechas y sueños, al perder cualquier referencia espacial:

“En espera del sueño, trataba de ahuyentar los recuerdos de infancia. (...). Todo me era extraño, nada me salpicaba, o por lo menos me aplicaba con esfuerzo a que las cosas discurrieran por ese cauce, así que es absurdo imaginar que aquel extranjero fugado de sí mismo pudiera haberse dirigido a su padre con un lenguaje ni remotamente parecido al que estoy usando aquí, desatado a partir de tu salto en el vacío, Sila. Y además hice bien, porque ahora sospecho que él jamás entendió tampoco el tuyo, tan loco como tu salto, anulando el tiempo, rozando lo inefable. O tal vez soy injusto, ¿por qué no iba a entenderlo? Lo que siento son celos”.⁵³⁷

De hecho, el autor/a rememora su vida por medio de la búsqueda de su yo en el fondo de sí mismo. Tal descubrimiento de sí mismo se realiza a través de la imagen del espejo y del reflejo del yo mediante los recuerdos de su infancia. En este sentido conviene destacar que el recuerdo para Carmen Martín Gaité es una semilla que debe cultivar para que germine y dé el fruto esperado:

“A diferencia de lo que ocurre con otras siembras, estas semillas del recuerdo pasan largas temporadas vagando por el aire, (...), pero ya nuestros sentidos alerta no pueden por menos de espiar su rumbo hasta verla perder altura y posarse. Acudimos entonces, (...), a echar abono en la tierra de seco que eligió al azar para su breve descanso, (...), abrigando la esperanza de que se aficione a tomarlo por suyo y retorne allí a echar raíces. Y si no vuelve, mal asunto: ha caído una

⁵³⁷ *Ibíd.*, pág. 124.

helada sobre los almendros que empezaban a florecer, así lo percibimos; nos estamos convirtiendo, lo aceptemos o no, en hortelanos de ese recuerdo”.⁵³⁸

Por consiguiente, el resultado de esta furtiva siembra descifra el enigma del tesoro encerrado en la memoria, para que los recuerdos encuentren su fluyente camino para volver al pasado y reenhebrar todo aquello enterrado:

“Abejeaban en tropel, como si quisieran salir todos al mismo tiempo por una abertura demasiado estrecha. Se movían y me movían a mí por dentro, sentía la trepidación. Y era vivir de nuevo, reenhebrar los sueños enterrados”.⁵³⁹

El autor/a, en su obra, pretende exponer los hechos seleccionados como relevantes en su vida y, por tanto, dignos de ser contados. Por ello, son los más frecuentes y preferidos, sobre todo en los textos de mujeres. Así, la protagonista navega dentro del recuerdo para hallar cualquier pista:

“Pero había decidido resistir a pie quieto, aquel asunto era sólo mío, mi infancia yacía mutilada sobre la moqueta, habría que hacerle la respiración artificial o tal vez la autopsia, buscar fotos, papeles, recordar cómo se vestía ella, el gesto tras el cual ocultaba sus enfados, prepararme, en una palabra para la entrevista con el abuelo”.⁵⁴⁰

Por lo tanto, el autor/a escribe obsesionado por el paso del tiempo, por el deseo de comprenderse a sí mismo, remontarse a sus

⁵³⁸ Martín Gaité, Carmen, *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 169.

⁵³⁹ *Ibíd.*, pág. 147.

⁵⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 58.

orígenes mediante el privilegiado papel que tienen los recuerdos de la infancia y de la adolescencia. Para Carmen Martín Gaité el retorno al pasado de la infancia es la vuelta a lo maravilloso:

“Me he pasado la vida desde mi primera infancia hasta donde alcanza mi memoria dándole vueltas a lo maravilloso y extraño que es estar viviendo, una noción que, unida indisolublemente a la del paso furtivo del tiempo, ha alimentado gran parte de mis perplejidades”⁵⁴¹

De hecho, los límites entre la autobiografía y las memorias son imprecisos y confusos, ya que en muchas obras hay unos elementos que pertenecen a las memorias y otros a la autobiografía. En este sentido, Philippe Lejeune destaca que el propósito fundamental del autor ha sido escribir la historia de su persona a través de un relato retrospectivo de su propia existencia, como testigo de un pasado que transmitir a las generaciones futuras.⁵⁴²

Es por ello que el escritor siempre tiene el anhelo para revelar los caracteres de su propia identidad en su texto. En este sentido Francisco Ayala, en su ensayo sobre la estructura narrativa, analiza la relación entre el texto y la identidad del autor; así, Ayala apunta:

⁵⁴¹ Martín Gaité, Carmen, *Pido la palabra*, op. cit., pág. 344.

⁵⁴² Lejeune, Philippe, «Le pacte autobiographique (bis)», en *L'autobiographie en Espagne, Actes du Colloque international de La Baume les Aix*, Université de Provence, 1982, págs. 15-16.

“El autor queda ficcionalizado dentro de la estructura literaria que él mismo ha producido, aun en el caso de que aparezca en ella ostentando los caracteres de la más comprobable identidad personal”.⁵⁴³

Por su parte, Juan Fernández-Layos Rubio destaca la importancia de la escritura autobiográfica y considera que el autor utiliza los textos memorialísticos como medio adecuado para salvar su propia imagen a través de la confesión, registrando su yo y con ello su vida:

“El afán de perdurar, una necesidad de negar la muerte, salvando la propia imagen; entre la introspección y la confesión íntima, como la página densa de una autobiografía condensada y detenida”.⁵⁴⁴

Así, estamos ante una mezcla de arte y vida, donde el autor presta el interés y la curiosidad para dejar las huellas y los datos de su vida personal en su propia obra. En este sentido, Pablo Jiménez Burillo afirma que esto es como una nueva mitología, porque:

“Seguramente estemos condenados a no poder hablar sino de nosotros mismos y a medir el mundo y la realidad desde las propias dimensiones de nuestro cuerpo”.⁵⁴⁵

Por tanto, el autobiógrafo usa recursos de la historia al referirse a los orígenes familiares a través de la alusión a hechos reales, sobre todo de aquellas personalidades que pasaron por la vida del autor. En este

⁵⁴³ Ayala, Francisco, *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970, pág. 27.

⁵⁴⁴ Layos Rubio- Juan Fernández, *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991, pág. 7.

⁵⁴⁵ Jiménez Burillo, Pablo, «El artista frente a sí mismo». *El autorretrato en España. De Picasso a nuestros días*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1994, págs. 33-43, la cita es de la página. 42.

sentido, cabe destacar que Carmen Martín Gaité deja alusiones sobre acontecimientos históricos familiares reales (sus padres, su hermana, sus tíos, su marido Rafael, su hija Torci, las criadas de la familia, amigos y compañeros de Salamanca...etc.):

“Ahora me acuerdo sobre todo de los ojos de mi madre, sentada en una silla o en alfombra, a los pies de mi cama (...) Ella me miraba siempre en silencio, moviendo la cabeza para arriba y para abajo, con aquella sonrisa dulce”.⁵⁴⁶

“Súbitamente mi padre entró en el cuarto con una vela encendida y le oscilaba la expresión del rostro a aquella luz (...) Me eché a llorar a gritos y mi padre se acercó con su vela”.⁵⁴⁷

“Tío Vicente y mamá eran injustos. A mis amigos hacía muchos días que no les dejaban a verme (...) A mi hermana Anita la habían mandado a la sierra, ella me encubría a veces y me echaba algunas cartas clandestinas y me traía recados y noticias de la calle que cobraban un desmesurado valor”.⁵⁴⁸

“Yo, incorporada sobre las almohadas bajo la cruz con cascabeles que Rafael me regaló”.⁵⁴⁹

“El río y mis amigos (...) Ahora estamos dentro de una de las viejas barcas (...) Viene Pablita, y Luis Leocadio con su capa. Y Alfredo, Federico y Emilio, también Natalia vestida de viejecita”.⁵⁵⁰

“De repente sonó el teléfono y era la Torci (¡qué voz tan maravillosa!)”.⁵⁵¹

⁵⁴⁶ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 154.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, pág. 163.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pág. 165.

⁵⁵¹ Martín Gaité, Carmen, *Visión de Nueva York*, op. cit. pág. 140.

Así, el autor intenta producir una mezcla de hechos históricos reales y de ficción, que parecen similares en la novela y en la autobiografía. En este sentido, Darío Villanueva señala que el autor hace que los discursos autobiográficos no se diferencien sustancialmente de los de ficción, incorporando el mundo ilusorio de la ficción al nuestro, histórico y realista.⁵⁵²

Por otro lado, conviene señalar que la narración de los viajes es también un tema que se suele introducir en la escritura autobiográfica donde los autores, a juicio de Pablo Jiménez Burillo, comienzan con anotaciones parecidas al diario íntimo y en el que la narración ocurre desde el presente, en un viaje de retorno hacia el pasado.⁵⁵³

En este sentido, cabe destacar que Carmen Martín Gaité deja explícitas referencias sobre sus viajes, tanto dentro del país como fuera: a Portugal, a Francia, a Italia y a Los Estados Unidos. En *El cuarto de atrás*, por ejemplo, la autora nos comenta parte de los diarios de su viaje a Portugal, tras la concesión de una beca de estudios para la Universidad de Coímbra en verano de 1946, donde también frecuenta las ciudades de Oporto y Lisboa:

“¡Lo que significaba, Dios mío, salir al extranjero!, con qué vehemencia se deseaba, parece que estoy viendo mi primer pasaporte; cuando al fin lo conseguí, (...) tenía veinte años. (...) A Coímbra. Me habían dado una

⁵⁵² Villanueva, Darío, «Para una pragmática de la autobiografía», en *El polen de idea, teoría, crítica, historia y literatura comparada*, op. cit., pág. 113.

⁵⁵³ Jiménez Burillo, Pablo, «El artista frente a sí mismo», en *El autorretrato en España. De Picasso a nuestros días*, op. cit., pág. 171

beca de estudios. era la primera vez en mi vida que iba a viajar sola, (...) Portugal me pareció el país más exótico y más lejano de la tierra.(...) Es verano, vamos de excursión en un autobús naranja, alguien ha venido contando la historia de doña Inés de Castro, prisionera en la Quinta del Mondego, el autobús se para, llegamos a Amarante, nos bajamos allí, hay muchos viñedos, ¿cómo no va a estar lejos un lugar que se llama Amarante, si es como de novela caballeresca o de cuento de hadas?, yo llevo un traje de piqué blanco con escote cuadrado y con almohadillas en las hombreras, en cuanto nos bajamos del autobús nos dan vino, me pongo a cantar un fado”.⁵⁵⁴

En esta misma línea, Carmen Martín Gaité había viajado en 1948 a la Universidad de verano de Cannes, y la autora salmantina también describe la impresión que en ella dejó su estancia allí:

“Conocí por primera vez, a mis veintidós años, el sabor auténtico de la libertad”.⁵⁵⁵

Asimismo, en base a que la escritura autobiográfica es la primogénita del diario íntimo del autor, podemos ver un expícito ejemplo de lo íntimo en el inicio de *Memorias de la melancolía*, de María Teresa León, en el que apunta diciendo:

“Todos son palabras y colores dentro de mí que ya no sé muy bien qué representan. Me asusta pensar que invento y no fue así, y lo que descubro, el día de mi muerte lo veré de otro modo, justo en el instante de desvanecerse. Puede que esté inventando o que pinte sin saberlo y con ansia un muro, como hacen los niños en las calles de Roma, donde dejan manos sueltas o bocas o caras espantadas o mensajes de amor entre estrellas. Lo cierto es que todo lo que estoy escribiendo no tiene ni

⁵⁵⁴ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit. págs. 42-43.

⁵⁵⁵ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit. pág. 17.

deseo de perfección ni de verdad. Lo que yo vi en el jardín cerrado de lo que yo sentí”.⁵⁵⁶

También podemos encontrar otro ejemplo similar en un texto de Rosa Chacel en el comienzo de uno de sus diarios. En él, la autora expresa sus recuerdos a través de un registro de momentos dolorosos, angustia que se convertirá, a su vez, en la motivación principal de la misma:

“Empiezo por debilidad, porque no puedo menos de ceder al propósito que traía de empezar. La idea de pasar cinco o seis días en esta ciudad horrorosa me abruma: es un augurio de fealdad que me hace pensar en la profecía de Mariquiña cuando me disponía a ir a Grecia. Me siento más amenazada que nunca, enteramente al borde del peligro, pero acaso sea la fealdad lo que me amenaza y ya es bastante”.⁵⁵⁷

Carmen Martín Gaité utiliza el texto autobiográfico, en muchas ocasiones, como modo para incorporar un dato contextual, para marcar el tránsito desde el tiempo rememorado, o la reflexión atemporal al momento y lugar de la escritura, como en el siguiente fragmento:

“Estoy escribiendo estas líneas en Nueva York la noche del 17 de noviembre de 1980, y de repente he mirado a la ventana y he visto que ha empezado a nevar”.⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ León, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Laia-Picazo, 1977, pág. 7.

⁵⁵⁷ Chacel, Rosa, *Alcancía. Ida*. Barcelona, Plaza & Janés, 1994, pág. 11.

⁵⁵⁸ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 31.

La autora salmantina emplea este mismo procedimiento demostrativo en sus obras de ensayo, como en el caso de *El cuento de nunca acabar*:

“Y he aquí que esta tarde de domingo otoñal, acuciada y paralizada a la vez por la urgencia de ordenar este equipaje tan vasto como frágil, y después de llevar un rato largo contemplando las nubes desde la ventana”.⁵⁵⁹

Por otro lado, conviene destacar la idea de Luis Mateo Díez sobre la relación entre la poética del espacio y la escritura del yo “la emoción del vacío”.⁵⁶⁰ En este contexto, Carmen Martín Gaité utiliza esta emoción del vacío como única forma de salvación, frente al peso insostenible de los recuerdos. Así, la autora registra la descripción de una habitación vacía:

“A la habitación encristalada, que tiene dos camas con colcha roja, se accede por otra mucho más grande y totalmente vacía con el suelo cubierto de trapos sobre los que reposan botes de pintura y una escalera apoyada contra la pared (...). Lo que más me fascina es la habitación vacía. Es lo que siento más verdad de todo”.⁵⁶¹

Sin embargo, la autora se traslada en el espacio poco a poco, hasta que aquella habitación vacía se convierte en un mundo poblado de objetos, convirtiéndose en escenario habitual, propicio a la mágica aparición de la escritura:

⁵⁵⁹ Martín Gaité, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., pág. 17.

⁵⁶⁰ Díez, Luis Mateo, *El fulgor de la pobreza*, Madrid, Alfaguara, 2005, pág. 78.

⁵⁶¹ Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, op. cit., pág. 611.

“Los pasos que nos llevan de la extrañeza a la costumbre son tan leves y furtivos que no sólo no dejan huella alguna sino que incluso apagan la curiosidad por mirar hacia atrás para buscarla. (...) No hay más huela que el texto. Me pongo a volver hojas hacia atrás en el cuaderno, y de paso las cuento. Veintiocho, ¿es posible?, mira que es vicio el tuyo, mujer, no hay quien te lo descaste, pero bueno, más duro habría sido aguantar a palo seco a base de pitillos y de naranjada”.⁵⁶²

En este mismo contexto, José Teruel describe detalladamente la destacada función de refugio que representa esta “habitación vacía” en la vida de Carmen Martín Gaité, sobre todo en un momento crucial para ella: la muerte de su hija.⁵⁶³

En la primera parte de *El libro de la fiebre* Carmen Martín Gaité demuestra su intención de dejar una evocación memorial cercana a los hechos, pero desde cierto alejamiento:

“Ahora miro las cosas de esta orilla”.⁵⁶⁴

Mientras que en la segunda parte del libro, la autora intenta buscar un final donde demuestra que la fiebre ya queda lejos, el tiempo ha dado pasos furtivos y la realidad circundante ha cambiado:

“La fiebre se acabó. Dejó una claridad detrás de sí y yo me abrigué en ella. No quería salir a las cosas. Y empecé este libro. La claridad de la fiebre se fue apagando, pero yo no lo quería saber. Vivía de los

⁵⁶² *Ibíd.*, pág. 622.

⁵⁶³ Teruel, José, «Un contexto biográfico para *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité», en Encinar, Ángeles, Löfquist, Eva y Valcárcel, Carmen (eds.), *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid, Publicaciones de la UAM, vol. II, 2006, págs. 143-151.

⁵⁶⁴ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 91.

resplandores que quedaron y pensaba: Tendré que darme prisa a escribir mi libro. Pero no lo escribí bastante deprisa. El tiempo nuevo y las cosas nuevas se superpusieron”.⁵⁶⁵

Hay que mencionar que Carmen Martín Gaité, en su obra, deja presente la comunicación entre el personaje y su infancia. Es decir, la recuperación de los recuerdos del pasado a través de la memoria:

“La recuperación de mi infancia se convertía en un espejismo, al tenerla que compaginar con unas tribulaciones que pertenecían de lleno a mi irremediable compromiso con el mundo de los adultos, y de las que era imposible hacer partícipe a Encarna. Así por ejemplo, cuando ella, en nuestros ratos de charla a solas, se refería a los “mayores”, excluyéndome a mí de ese grupo, mi sonrisa se veía enturbiada por una fatal conciencia de doblez”.⁵⁶⁶

II.6.5. Revelar la intimidad a través de la novela.

“Sólo la distancia revela el secreto de lo que parecía estar oculto”.

Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*.

El tema de lo privado en la escritura es otra forma de anclaje del yo en la historia, a través de la narración de lo secreto e íntimo. Así, la revelación de lo privado (amores, odios, ilusiones) se superposiciona con la pulsión de confesión del discurso autobiográfico. En este marco, José Luis Aranguren manifiesta:

⁵⁶⁵ *Ibid.*, pág. 169.

⁵⁶⁶ Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, op. cit., págs. 291-292.

“La intimidad es ante todo vida interior, relación intrapersonal, reflexión sobre los propios sentimientos, conciencia moral y gnoseológica, y también auto-narración y auto interpretación, contraste a sí mismo a propia vida y la subjetividad”.⁵⁶⁷

Por su parte, Nicolás Rosa considera que la escritura autobiográfica es la forma más elaborada de la literatura erótica, que pone en escena lo que debería ser oculto.⁵⁶⁸ Es decir, el autor/a revela su intimidad y lo profundo de su vida emocional dentro de un género estético y no como un documento histórico. Asimismo, en *El cuarto de atrás* Carmen, la protagonista-Narradora, revela parte de sus primeros recuerdos emocionales:

“Los amores en Portugal eran negocios de proceso muy lento, de ritual antiguo, amores de ausencia. —Seguro que tuvo usted algún amor en Portugal —dice el hombre de negro. —Sí. Un chico de Oporto, estudiante de ingeniería, que me venía a cantar fados debajo de la ventana. Cuando nos vimos por primera vez se iba al día siguiente y ya se despidió. Nos despedimos muchos días más, cada entrevista era una despedida, pero no se iba nunca. En eso consistía el encanto. En que yo me creía que se iba. —Muy portuguesa, esa historia. (...) Luego, durante años, me estuvo escribiendo cartas a Salamanca, las guardé mucho tiempo en un baulito de hojalata, que había sido antes de mi madre; escribía bien aquel chico, nunca me vino a ver”.⁵⁶⁹

Conviene recordar que los recuerdos de la infancia se introducen en el contexto de lo íntimo como etapa idílica de inocencia. En este

⁵⁶⁷ Aranguren, José Luis, «El ámbito de la intimidad» en Castilla del Pino, Carlos (ed.), *De la intimidad*, Barcelona, Crítica, 1989, 17-24, la cita es de la página 20.

⁵⁶⁸ Rosa, Nicolás, *El arte del olvido*, op. cit., pág. 36.

⁵⁶⁹ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., págs. 44-45.

sentido cabe destacar que, en su artículo publicado el 7 de abril de 1977, Carmen Martín Gaité elogia *La infancia recuperada* de Fernando Savater y destaca que se trata de un libro de memorias y un libro de viajes, donde el autor parte de los modelos literarios de su infancia y adolescencia, sobre la fantasía y la curiosidad, y rescata los cuentos que le entusiasmaron en su primera edad.⁵⁷⁰

En este sentido, Estelle Jelinek destaca que la mujer proyecta su autoimagen revelando la historia de su vida dentro de un proceso de autoconciencia y la necesidad de examinar cuidadosamente su vida para explicarla y entenderla. Por lo tanto, añade Jelinek, la intención autobiográfica es la de mostrar a los lectores su automejoramiento: clarificar, afirmar y autenticar su autoimagen.⁵⁷¹

Sin embargo, lo que escribe la mujer es una expresión de lo íntimo, escondido y de los componentes de su propia identidad. Pero, según Sherine Abul Naga, hablar sobre el propio sufrimiento es algo temeroso, porque hablar de las heridas no será fácil.⁵⁷²

Por su parte, Anna Caballé afirma que el texto se considera como narración autobiográfica cuando alude a los aspectos que persisten en

⁵⁷⁰ Martín Gaité, Carmen, *Tirando del hilo*, ed. Teruel, José, op. cit., págs. 91-92.

⁵⁷¹ Jelinek, Estelle C. «Introduction: Women's Autobiography and the Male Tradition», in *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, op. cit., págs. 1-20.

⁵⁷² Abul Naga, Sherine, *¿Nisai am niswi? (Femenino o feminista)*, op. cit., pág. 119.

la vida del escritor y conforman su vida. Por lo tanto, para Caballé, los autobiografemas serían:

“Aquellas circunstancias de la propia vida que, al ser mencionadas, alcanzan una significación relevante”.⁵⁷³

En este contexto, conviene señalar que Carmen Martín Gaité cita en sus obras algunas de estas constantes: La importancia concedida a los orígenes, el valor de los primeros recuerdos, su padre (y la madre, que tiene en todo un papel estelar), una frecuente indisciplina escolar que sirve para poner de manifiesto la precocidad y el carácter del personaje. También la llamada del sexo (aunque con muchas reservas), la forma de la asunción del propio destino. En *El cuarto de atrás*, la protagonista-narradora-autora nos revela otra pieza de su intimidad:

“En aquel hotel, (...) Por la noche, en el comedor, descubrí a una familia de aspecto bastante fino: un padre con cuatro hijos jóvenes, dos chicas y dos chicos; (...) me fascinaron, sobre todo el hijo mayor que llevaba un suéter blanco y adoptaba un aire displicente, (...). Una noche, sin embargo, vino a apoyarse en el piano del salón (...), aquellas canciones tratando de entonarlas lo mejor posible y de llenarlas de intención, mi deseo era retenerlo y que él lo entendiera sin que se lo tuviera que decir. Recuerdo el momento en que me atreví a alzar con desafío la cara y sorprendí su mirada fija en la mía, tampoco puedo olvidar el texto de la canción dentro de la cual, como en un recinto prohibido, se hablaron nuestros ojos: Ven, que te espero en El Cairo, junto a la orilla del Nilo; la noche africana, sensual y pagana, será testigo mudo de nuestro amor... (...) cabía lo inesperado. Era la primera vez que me atrevía a mantenerle descaradamente la mirada a un hombre, sólo porque sí, porque me gustaba, y en aquellos instantes se concentraron todos los

⁵⁷³ Caballé, Anna, «Figuras de la autobiografía», op. cit., p. 115.

sueños, aventuras y zozobras del amor imposible, tuvo que notar lo que significaba para mí, no pestañeó, todo él destilaba una luz oscura de complicidad, de deseo compartido, me estaba arrastrando a los infiernos y yo sabía que lo sabía. Por fin bajé los ojos en un estado de total ebriedad, de placer, y cuando los volví a levantar, al cabo de no sé cuánto tiempo, (...) Desde entonces lo vi todavía menos; me paseaba al atardecer sola por el parque soñando con encontrármelo, me apoyaba en el tronco de un árbol, cerraba los ojos, esperaba. (...). La víspera de nuestra marcha, por la noche, le estuve escribiendo una carta de despedida bastante disparatada, no estaba segura de atreverme a dársela, pero escribirla me tranquilizó”.⁵⁷⁴

En el mismo sentido, el crítico egipcio Ibrahim Fathy señala el aumento de la íntima relación entre los escritores y el ego; sobre todo en la fase interna de la ansiedad, la rebelión, la búsqueda de su propia identidad y el acercamiento a su íntimo mundo interior, el mundo de la mujer/grabador de Interior.⁵⁷⁵

Asimismo, en *Nubosidad variable* la carta y el diario y, como descendiente de ellos, la novela que pretende escribir la protagonista Mariana, siguiendo el modo de la novela rosa, reflejan el anhelo de la mujer por expresar y revelar sus emociones y sueños inexpressados, amordazados por el mutismo impuesto a la mujer por el patriarcado. Así, Mariana revela el yo íntimo en palabras de mujer:

“Nunca me atreví a adaptarme a su ritmo ni fui feliz con él, ya era hora de que lo dijera, Sofia. Necesitaba imaginármelo de otra manera para

⁵⁷⁴ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., págs. 50-53.

⁵⁷⁵ Fathy, Ibrahim, «El ibdaa el ruwaí lilmaráa el masríá», El Cairo, *Magallet Al Hilal*, nº 3, marzo 1995, pág. 81. (La creatividad novelística de la mujer egipcia), El Cairo, *Revista El Hilal*, nº 3, marzo 1995, pág. 81).

poderlo resistir y soñar que lo dominaba. (...) A través del Guillermo que inventé y que no existía –plegado y deslumbrado ante mí, domesticado por una inteligencia serena y superior- me amaba más que nunca a mí misma. Fue mi primer fracaso, aunque he tardado en entenderlo, el primer eslabón de una cadena de bravatas sin otro objetivo que el de ocultar mi cobardía frente al erotismo tumultuoso”.⁵⁷⁶

De esta manera, Mariana encontraba el modo de hablar de sí misma a Sofía, de conseguir una interiorización personal. Así, ella se ha reencontrado consigo misma a través de la escritura, escribe para comprenderse y aceptarse, dentro de un movimiento de traslación de su persona al papel:

“Yo esta noche te estoy contando cosas que no he contado nunca, que ni a mí misma me había contado así, tan despiadadamente. (...) Gracias, Sofía”.⁵⁷⁷

Pues, para las protagonistas de la obra de Carmen Martín Gaité, la escritura es la exhibición de lo íntimo, es gritar a veces y, puesto que vivir es hablar, la palabra escrita da sentido a la propia vida.

En el mismo horizonte de lo íntimo, encontramos que en *Lo raro es vivir* los protagonistas, a través de la develación de lo íntimo, irán resolviendo las incógnitas de su pasado; y una consecuencia de esta actitud vital es el desarrollo en paralelo de la búsqueda de comunicación y de interlocutor adecuado, ya que la incomunicación

⁵⁷⁶ Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, op. cit., pág. 109.

⁵⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 97.

está presente en el origen, en la infancia y en las relaciones familiares. De ahí la potente necesidad de retroceder en el tiempo para comprenderse mejor. Así, una de las protagonistas, Águeda, da preferencia al pasado:

“Hurgar en el pasado remoto puede ser un lenitivo. El cercano hace más daño”.⁵⁷⁸

II.6.6. La escritura del yo a través del diálogo: El interlocutor.

“No hay nada que se pueda comparar a la palabra y a la comunicación. No hay nada comparable a poder hablar a la persona adecuada en el momento adecuado en el que la persona a quien se habla tiene ganas de escuchar, y la persona que habla desea hablar”.

Carmen Martín Gaité

En la obra narrativa de Carmen Martín Gaité podemos notar que prepondera lo interior y obsesivo, que se interpreta a través de la presencia de símbolos de encierro, de refugios repentinos y del afán por fugarse de manera obsesiva. Por ello, destacamos que el cosmos literario de Carmen Martín Gaité navega dentro de un ambiente de comunicación, mediante un diálogo versátil y fluido practicado por los protagonistas, en el caso de *Retahílas*, o una comunicación resonante, tal como se refleja tanto en *La reina de las nieves* como en *Nubosidad variable*.

⁵⁷⁸ Martín Gaité, Carmen, *Lo raro es vivir*, op. cit., pág. 50.

Conviene recordar que nuestra autora no está fuera del marco de la escritura femenina, caracterizada por una búsqueda tenaz de la comunicación, como hemos señalado anteriormente. Para responder al impulso gobernante en la autora, asociado con la ausencia de interlocutor que provoca y establece el cosmos simbólico arraigado en sus obras literarias, estas pulsiones íntimas, que se figuran como obsesiones, reflejan una lucha entre lo íntimo y lo externo, es decir, entre un impulso vital y una expresión lingüística. En este sentido, Jean Burgos destaca que esta lucha representa una antesala lastrada de pulsiones y presiones y, así, nos encontramos ante un fenómeno reflejado metafóricamente y simultaneado con el reconocimiento de la realidad vital.⁵⁷⁹

La construcción del yo en la obra de Carmen Martín Gaité se realiza a través del diálogo; la reivindicación del diálogo se manifiesta, de una u otra forma, en su obra y, en este sentido, conviene destacar que el tema de la búsqueda de interlocutor es un tema recurrente en la trayectoria literaria de su obra. Así, la autora salmantina se preocupa por reivindicar la palabra como solución a las problemáticas de la soledad, e insiste en la necesidad de conversar y de encontrar un receptor ideal.

En este mismo marco cabe destacar que Carmen Martín Gaité convierte lo cotidiano y lo personal en acontecimiento artístico, donde el

⁵⁷⁹ Burgos, Jean., *Por una poética de lo imaginario*, París, Seuil, 1982, pág. 90.

yo está siempre abierto hacia la relación dialógica con el otro. Por ello, podemos apuntar que el título de su ensayo *La búsqueda de interlocutor* es una muestra elocuente de este afán. En este sentido conviene aludir al siguiente fragmento del prólogo a la primera edición del citado ensayo:

“Toda búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reduce, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor”.⁵⁸⁰

Es obvio que en *La búsqueda de interlocutor* el tema fundamental de los artículos gira alrededor de esta constante preocupación comunicativa en la obra de Carmen Martín Gaité, publicada por el mismo título, pues la propia autora afirma que los artículos recogidos en esta primera selección guardan “una cierta unidad”:

“En todos ellos se roza profunda o lateralmente un asunto al que he comprobado que, más tarde o más temprano, acaba remitiendo cualquier posible reflexión sobre los conflictos humanos: el de la necesidad de espejo y de interlocución, se sepan o no buscar”.⁵⁸¹

Conviene subrayar que el anhelo de la autora por encontrar un interlocutor empezó en la etapa de la infancia, donde encontró a sus primeros interlocutores en un niño vecino y una compañera de estudios:

⁵⁸⁰ Martín Gaité, Carmen, «Prólogo a la primera edición», incluido en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo, 1973, pág. 8.

⁵⁸¹ *Ibíd.*, pág. 7.

“Ese niño y la hija de los maestros encarcelados fueron mis primeros interlocutores secretos, con los dos tejí fantasías e historias, que aún recuerdo, y los quería a los dos igual, pero nunca les hablaba a uno de otro, porque había intuido que ellos entre sí nunca iban a poder quererse, y lo más triste era que no entendía por qué; conocí el desgarrón”.⁵⁸²

Obviamente, el yo de Carmen Martín Gaité está ligado a la representación del otro y prevé la inclusión del diálogo, en el que se desarrolla la memoria autobiográfica. Asimismo, en *Nubosidad variable* se plasma un doble proceso de construcción del yo, aunque con modalidades distintas a través de la interlocución mutua, que refleja el ritmo discontinuo de la memoria, tal como manifiesta José Teruel.⁵⁸³

El diálogo también ocupa un espacio significativo en *El libro de la fiebre* a través de las conversaciones mantenidas entre la protagonista-enferma y varios personajes que comentan y analizan con ella el valor del libro: los literatos, las señoras sentadas, los médicos, etc. La protagonista, a su vez, demuestra un elevado nivel de maestría con sus palabras y comentarios cargados de humor e ironía:

“Me consolé pensando que, siendo yo bastante joven, si no me moría del tifus, pronto asistiría a un nuevo siglo de oro, a juzgar por el nutrido grupo de juventud creadora que a mi alrededor se juntaba”.⁵⁸⁴

⁵⁸² Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 62.

⁵⁸³ Teruel, José, «La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité», *Confluencias*, University of Northern Colorado, 13, 1 (1997), págs. 64-72, la cita es de la página 71.

⁵⁸⁴ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 141.

Carmen Martín Gaité, tanto en la construcción de la identidad personal como en el acto comunicativo, deja decisivas referencias a la situación de enunciación. En este contexto, conviene citar el siguiente fragmento de *El cuento de nunca acabar*:

“Lo más importante para hombre es el sentido de la orientación. Necesita a cada momento mirar dónde está, dónde pisa, conocer el inmediato terreno que lo limita, para luego poder mirar alrededor, más lejos, sin perder el equilibrio. Y necesitaría también dar noticias de esos límites, hacer inventario, no sólo de las ideas que, con su abejero estimulante, le incitan a contar algo, sino del lugar y el momento en que surge el estímulo.”⁵⁸⁵

Así, en *Nubosidad variable* las protagonistas eligen su adecuado y propio ritual para escribir las cartas. Este proceso empieza desde la postura hasta el encontrar el propio entorno, para llegar al momento del estímulo de comunicarse, de escribir.

“Lo primero de todo, ponerse en postura cómodo y elegir un rincón grato, ya sea local o aire libre. Luego, dar noticia un poco detallada de ese lugar.”⁵⁸⁶

En todo caso, el éxito de la comunicación depende de los factores contextuales y del marco espacio-temporal en el que se produce el intercambio. Por ejemplo, en *El cuarto de atrás* la forma es dialogada: se trata de monólogos de la propia narradora a través de un desdoblamiento de la autora en narradora o como voz de narradora

⁵⁸⁵ Martín Gaité, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., pág. 31.

⁵⁸⁶ Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, op. cit., pág. 31.

observadora, que desde una supuesta realidad, la del momento de la escritura, transcribe esa ficción, ese diálogo ficticio, como realidad que ha ocurrido verdaderamente cuando la narradora-personaje toma parte en la conversación. Así, el yo autobiográfico aparece dentro del plano de la ficción mediante de un juego de espejos. En este sentido, Carmen Martín Gaité apunta que se trata de:

“Reflejo de entorpecimientos inherentes al carácter del autor, que, en determinado paisaje, se retrata a sí mismo como empeñado en una carrera automovilística cuyo coche le causa tantos problemas que se ve obligado a prestar más atención al auto que a la carrera”.⁵⁸⁷

Por ello, podemos afirmar que todas estas obras han suministrado la semilla que nutre *Nubosidad variable*, que es un destacado ejemplo del autobiografismo realizado a través de la confesión en un diálogo trascendente con el otro; por consiguiente, se trata de metanovela, testimonio de la condición femenina en la sociedad, mediante la indagación en las condiciones existenciales de la propia identidad de las mujeres. En este marco, Carmen Martín Gaité destaca la importancia del diálogo con el otro, porque:

“Hablar y aprender de los que hablan es el único aliciente posible para seguir jugando, divirtiéndose y divirtiendo a los demás con la literatura”.⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ Martín Gaité, Carmen, en Teruel, José ed., *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 80.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, pág. 58.

Por lo tanto, *Nubosidad variable* es una perfecta muestra de un acto autobiográfico específicamente femenino. En esta novela las protagonistas actúan a través de juegos especulares carta-diario y del espejo psicoanalítico y la constatación de la identidad fragmentada y fragmentaria que se construye en virtud de la deconstrucción del espejismo patriarcal. Así, tanto Mariana como Sofía se entregan, a petición mutua, mediante el juego del striptease solitario, tal como nos describe Mariana en su carta a Sofía:

“He llegado a no verle a la vida más siendo que el de indagar su sentido (...). Yo lanzo mi perorata al aire por el puro placer de escuchar el eco de la propia voz rebotando contra las esquinas (...). Es lo que me gusta: el striptease solitario”.⁵⁸⁹

Esta práctica de striptease se realiza por las protagonistas a modo de desnudez anímica, como alude Mariana tanto en su diario como en sus cartas:

“Releerlas me ayuda a coger el hilo del tiempo presente y estimula no sólo mi recuperación anímica sino también la evolución de mi trabajo [...] ¡Qué descanso confesarme a mí misma sin rodeos que este vicio epistolar -reiniciado, eso desde luego, gracias al pie que me diste tú- es, como casi todos, un vicio solitario!”⁵⁹⁰

Por otro lado, conviene destacar que la noción de vicio, al escribir, viene aparejada a la vivencia de la escritura como remedio de salvación en una situación compartida a través del espejo, que debe ser ideal y

⁵⁸⁹ Martín Gaite, Carmen, *Nubosidad Variable*, op. cit., pág. 129.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, pág. 128.

adecuada. En este sentido, el buen espejo para Carmen Martín Gaité es aquel:

“donde no se reflejaran más imágenes que las que se fueran produciendo al ponernos nosotros frente a él, por fragmentarias, incoherentes o indescifrables que fuesen”.⁵⁹¹

Asimismo, para Carmen Martín Gaité la comparecencia de un interlocutor propicio alimenta la escritura y le otorga sentido, sobre todo aquel que sabe escuchar sus confesiones y le da pie para seguir contándoselas y, a la vez, justifica ese juego especular en la escritura autobiográfica. Por lo tanto, como señala la propia Carmen Martín Gaité, lo más importante es que sus protagonistas no crean la vida para vivirla, sino para contarla:

“Cuando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar (...). Y así, los episodios vividos, antes de ser guardados en el arca de la memoria, de la cual sabe Dios cuándo volverán a salir, son sometidos (no siempre, pero sí a veces, de igual manera que unos muertos se embalsaman y otros no) a un proceso de elaboración y de recreación particular donde, junto a lo sucedido, raras veces se dejará de tener presente lo que estuvo a punto de suceder, o lo que se habría deseado que sucediera”.⁵⁹²

Es decir, a través de su búsqueda de interlocutor Carmen Martín Gaité pretende contarse primero a sí misma, para poder más tarde contarlo a un posible interlocutor. Por ello, es fácil entender la afluencia

⁵⁹¹ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., págs. 16-17.

⁵⁹² *Ibíd.*, págs. 22-23.

de recuerdos infantiles y juveniles en su obra. Y gracias a todo esto la complicidad con el lector se tornará efectiva, atendiendo al:

“Cuidado e interés con que, en su día, nos la contamos a nosotros mismos antes de guardarla”.⁵⁹³

En este sentido conviene recordar la utilización del verbo contar por parte de Carmen Martín Gaité, para convertir la realidad en cuento. Se trata de otro de los recursos recurrentes en su obra. Así, para Carmen Alemany Bay contar no es solo un sinónimo de explicar o relatar, sino que es:

“La forma de convertir en cuento la realidad. Como ya hemos dicho, “a Carmen Martín Gaité le gusta contarse”.⁵⁹⁴

Carmen Martín Gaité insiste en la importancia de tener una buena y acertada mirada para poder contar bien. Es decir, vivir y convivir los acontecimientos o, por lo menos, entenderlos bien para contarlos de distinta índole, ya que para utilizar el motivo del cuento, la misma autora afirma:

“No he evitado rastrear los antecedentes de la cuestión en la literatura de los siglos anteriores cuando me ha parecido que venía a cuento – a mi cuento-”.⁵⁹⁵

⁵⁹³ *Ibíd.*, pág. 23.

⁵⁹⁴ Alemany Bay, Carmen, *La Novelística de Carmen Martín Gaité. Aproximación crítica*, op. cit., pág. 17.

⁵⁹⁵ Martín Gaité, Carmen, «El amor en el dieciocho español», *Triunfo*, 30-12-1972, pág. 40.

Carmen Martín Gaité nunca pierde la esperanza de encontrar aquel interlocutor ideal. Así, transcurrieron casi diez años desde la aparición de su novela *Ritmo lento* hasta la llegada de *El cuarto de atrás*, en la que la autora salmantina ha encontrado, a buen seguro, su propia voz. La propia escritora lo confiesa más tarde, en una entrevista realizada por Celia Fernández.⁵⁹⁶

De hecho, *El cuarto de atrás* presenta la figura del interlocutor ideal. Aquel interlocutor se convierte en principal cómplice del texto, va a cooperar activamente en la redacción de la propia novela en la que interviene. En ella encontramos la figura de una mujer -se llama Carmen Martín Gaité y posee las mismas características que la escritora- que dialoga como personaje de ficción y, a la vez, como una mujer-escritora. En la novela, a juicio de Julián Palley, la reivindicación del interlocutor se hace a través de un misterioso personaje, en el que se ha querido ver reflejado desde un *alter ego* hasta la configuración de un entrevistador ideal.⁵⁹⁷

En *El cuarto de atrás* el interlocutor estimula y aviva lúcidamente la memoria de aquella mujer-escritora-narradora llamada «Carmen Martín Gaité», para que pueda recuperar sus recuerdos, sobre todo los de la infancia y la primera juventud, que se erigen como períodos

⁵⁹⁶ Fernández, Celia, «Entrevista con Carmen Martín Gaité», en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4, op. cit., pág. 169.

⁵⁹⁷ Palley, Julian, «El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás*», *Ínsula*, 404-405 (Julio-Agosto, 1980), pág. 22.

prioritarios en la memoria de la autora, ya que estos recuerdos han vivido escondidos en “el cuarto de atrás” de su niñez y el interlocutor ha venido precisamente para avivar la tarea de recuperarlos en una conversación no sujeta a normas temporales, donde aquellos no están sujetos a fechas ni llevan un orden, porque:

“El desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía”.⁵⁹⁸

Para Carmen Martín Gaité, la falta de fechas y de datos históricos concretos nos salvan del fantasma de la rutina y, de esta manera, la autora ha cumplido en *El cuarto de atrás* su propósito:

“No hay que tenerle tanto miedo a la huella del tiempo”.⁵⁹⁹

Por consiguiente, sus memorias no han sido ordenadas por ninguna ley temporal, sino que han sido rescatadas gracias al poderoso efecto de unas píldoras mágicas, que el interlocutor ha ofrecido a la protagonista al principio de la conversación y así se consigue la evasión del tiempo presente y la recuperación desordenada del pasado. En este sentido, Mariano Baquero Goyanes destaca la importancia de rescatar los recuerdos vividos del pasado:

“Nada más trágico que el dolor de saber que tal vez, lo mejor de nuestras existencias, lo más vivo y poético, se ha perdido. Y he ahí el intento desesperado de rescatar este tiempo, de evocarlos, de hacerlo

⁵⁹⁸ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 116.

⁵⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 74.

vivencia e incrustar ésta en nuestro existir actual, para así mejor encontrarnos a nosotros mismos”.⁶⁰⁰

Así mismo, en *Retahílas* vemos la insistencia en la reivindicación del poder comunicativo del lenguaje y en la necesidad de encontrar un interlocutor válido. En esta novela los protagonistas, Eulalia y Germán, dialogan por turno, distribuyéndose rigurosamente las funciones de emisor y receptor. Además, la forma dialogada entre los protagonistas propicia la metáfora del *hilo* que Carmen Martín Gaité expone una y otra vez en el relato:

“Y era exactamente igual, te lo aseguro, que estar agarrando entre los dos un hilo cada uno por el cabo que el otro le largaba ‘toma hilo, dame hilo’, de verdad completamente así, era tejer”.⁶⁰¹

Retahílas representa un punto de partida fundamental en el proceso del encuentro con el interlocutor, donde el *hilo* de la conversación es tejido por los dos interlocutores de la obra. Por tanto, en *Retahílas*, a diferencia de sus novelas anteriores, la autora ha conseguido el hallazgo de interlocutor y la ruptura de la soledad inhabitada, tal como confiesa la propia autora:

“Con este libro he logrado lo que yo más deseaba: encender las ganas de conversar”.⁶⁰²

⁶⁰⁰ Baquero Goyanes, Mariano, «Tiempo y ‘tempo’ en la novela», en Gullón, Germán y A. Gullón (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, págs. 231-242, la cita es de la página. 234.

⁶⁰¹ Martín, Gaité, Carmen, *Retahílas*, op. cit., págs. 89-90.

⁶⁰² Villán, Javier, «Carmen Martín Gaité: *Habitando el tiempo*», op. cit., pág. 21.

La aparición de aquella novela y, posteriormente, *El cuarto de atrás* coincide en una década (los setenta) en la que muchas otras obras de otros autores españoles comparten con ella su estructura dialógica y comunicativa en la búsqueda de la propia identidad. En este sentido, cabe aludir a la exposición de Darío Villanueva para destacar esta era de escritura. Así, señala que:

“Desde 1972 comenzó a consolidarse una novela esencialmente comunicativa, en la que a través del diálogo de los personajes se planteaban importantes cuestiones de interés a la vez particular y general, se buscaban las ‘señas de identidad’ no desde la soledad del individuo, como en el caso de Goytisolo en 1966, sino desde la confrontación y el intercambio de dos o más perspectivas”.⁶⁰³

Y, en este mismo contexto, conviene recordar que los protagonistas de estas novelas, a juicio de Gonzalo Sobejano, no pretenden buscar en los diálogos ideas intelectuales o didácticas, sino que concentran la memoria y el pasado para relacionarlo con el porvenir, por lo tanto se trata de:

“Un diálogo emocional, memorativo, dialécticamente realizado entre los dos hablantes en vista de lo pasado y lo porvenir; un diálogo que descubre la angustia religiosa, las decepciones de la ideología en crisis, la tensión perpetua entre individuos y sociedad, entre el ansia de comunicación vital y de veracidad personal y las inveteradas obligaciones impuestas por el mundo de los códigos, entre lo que pudo

⁶⁰³ Villanueva, Darío, «La novela», en VV. AA, *Letras españolas: 1976-1982*, Madrid, Castalia, 1987, págs. 19-64, la cita es de la página 55.

haber sido en la atmósfera de la libertad y lo que seguramente ya no será posible después de tantos años de opresión”.⁶⁰⁴

Es obvio que *Retahílas* refleja una clara reivindicación de la palabra en una sociedad entonces poco comunicativa, con lo cual se celebra el encuentro con el interlocutor ideal como un extraordinario logro de aquella época. No extraña el hecho de que Carmen Martín Gaité nos recuerde la importancia de este interlocutor:

“El interlocutor puede llegar a acceder al rango de personaje principal”.⁶⁰⁵

Del mismo modo transcurre el panorama comunicativo de las mujeres protagonistas de *Nubosidad variable*, Sofía y Mariana, quienes se aprestan a contarse su propia vida, a contársela mutuamente y, sobre todo, a contársela a sí mismas escribiéndose cartas, que son monólogos, discursos que siempre se realizan mediante un interlocutor dispuesto a escuchar; por ello, Mariana le pide a Sofía que escuche su cuento:

“Ahora lo que necesito es que escuches el mío”.⁶⁰⁶

Para Julián Marías Aguilera, *Nubosidad variable* es una novela que fundamentalmente se articula en torno a los mecanismos de

⁶⁰⁴ Sobejano, Gonzalo, «Ante la novela de los años setenta», *Ínsula*, 34, 396-397 (Noviembre-Diciembre, 1979), pág. 22.

⁶⁰⁵ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., págs. 26-27.

⁶⁰⁶ Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, op. cit., pág. 52.

desdoblamiento e interlocución de sus protagonistas, quienes no se reflejan en la idea del otro como un *alter ego*, sino en un *alter tú*.⁶⁰⁷

De hecho, conviene recordar que, desde el principio, Carmen Martín Gaité presta notable preocupación por hallar un interlocutor deseado e ideal, ya que ella expuso el problema del receptor como el determinante último de la comunicación, debido a la dificultad de encontrarlo:

“La del interlocutor no es una búsqueda fácil ni de resultados previsibles y seguros, y esto por una razón fundamental de exigencia, es decir, porque no da igual cualquier interlocutor”.⁶⁰⁸

Cabe señalar que las novelas de Carmen Martín Gaité giran en torno a la búsqueda de su interlocutor, con resultado variado en cada una de ellas, dependiendo del motivo de sus protagonistas para ese deseo de comunicación. Por ejemplo, en *Entre visillos* (1958) la búsqueda de interlocutor se realiza mediante la creación de dos personajes narradores: Natalia y Pablo Klein; ambos carecen de cualquier tipo de comunicación efectiva con los demás miembros de la sociedad en la que están inmersos, incluso dentro del ámbito familiar, tal como se refleja en el siguiente fragmento:

“Me lo sentía más lejos que nunca y me parecía imposible poder hablarle”; “Papá -le he dicho-, tú antes no eras así, te vuelves como la tía, te tenemos miedo y nos estás lejos como la tía”.⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ Aguilera, Julián Marías, *La mujer y su sombra*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 162.

⁶⁰⁸ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pág. 19.

Mediante el diálogo, todos los personajes que intervienen en la novela llegan a conocerse y a relacionarse de manera circular. Sin embargo, a lo largo del proceso del texto, los hilos de la incomunicación no llegan a quebrarse, debido a la dificultad de hallar el interlocutor ideal que responde a la necesidad de propiciar un discurso liberador que fluya de manera perfecta. Por ejemplo, Natalia -la protagonista-narradora- en varias ocasiones expresa explícitamente la imposibilidad comunicativa de su entorno familiar:

“No he conseguido que nos entendamos”.⁶¹⁰

Es cierto que la protagonista encuentra la oportunidad de comunicarse con Pablo -el otro personaje-narrador- que se caracteriza por sus dotes de buen conversador y manifiesta que con él:

“Se habla mejor que con nadie”; “sabe de todo, lo cuenta todo tan bien”.⁶¹¹

Sin embargo, ni Pablo ni Natalia consiguen mantener una comunicación efectiva con su entorno provinciano y, por consiguiente, aparecen ante los demás como individuos extranjeros, distintos en sus intentos por liberarse de su opresivo ambiente. Por lo tanto, no le queda otra opción a Pablo más que marcharse a la capital, dejando en Natalia la alternativa de su posible vuelta:

⁶⁰⁹ Martín Gaité, Carmen, *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 232 y 233.

⁶¹⁰ *Ibíd.*, pág. 233.

⁶¹¹ *Ibíd.*, págs. 199 y 208.

“Vuelve usted después de las vacaciones, ¿verdad? A ver si no vuelve”.⁶¹²

Así, en *Entre visillos* la búsqueda del interlocutor ha sido infructuosa, debido a que el espacio de la verdadera comunicación es bastante limitado en medio de la rutina que marca el ritmo vital de la ciudad provinciana y, por ello, el deseo de encontrar un interlocutor válido ha fracasado. En este mismo contexto, la segunda novela de Carmen Martín Gaité, *Ritmo lento*, gira en torno al tema de la incomunicación y del aislamiento personal del protagonista-narrador David Fuente, en una sociedad regida por el desinterés humano ante los problemas del otro, algo que dificulta la posibilidad de hallar el interlocutor. Por tanto, no le queda a David Fuente más remedio que el silencio como una vía válida de comunicación, ante la falta de interlocutor. Así, el protagonista-narrador se afana por conseguir:

“Una especie de paraíso de charlatanes”.⁶¹³

Este panorama de la ausencia de interlocutor se repita también en los *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), expuesto por Carmen Martín Gaité dentro del contexto del problema femenino. En esta obra se expone y analiza como una de las preocupaciones que perseguían a la mujer y que se refleja en el miedo a la soledad y el aislamiento. Así, la autora manifiesta que las mujeres:

⁶¹² *Ibid.*, pág. 260.

⁶¹³ Martín Gaité, Carmen, *Ritmo lento*, Barcelona, Bruguera, 1984, pág. 26.

“No estaban preparadas para conversar ni siquiera de amores porque nadie les había enseñado nada”.⁶¹⁴

Por lo tanto, cabe recordar que el desarrollo de la mirada social hacia el mundo femenino del cortejo dieciochesco no ha logrado abrir el camino para salvar y sacar a la mujer del estanco de la rutina, del aislamiento y de la incomunicación social en la que estaba sumergida. Por esta razón:

“Semejantes conversaciones en muy raros y contados casos podrían ayudar a las mujeres a salir del marasmo, trivialidad e ignorancia en que vivían sumidas”.⁶¹⁵

En los *Usos amorosos de la postguerra española* (1987) Carmen Martín Gaité pretende destacar que la carencia de interlocutor surge como resultado de la soledad de la mujer. En este ensayo, dedicado al universo social y cultural femenino, la autora presta su principal atención a las relaciones amorosas en la sociedad española de aquella época, analizando la manera en que las jóvenes de postguerra demuestran gran desacuerdo e inquietud en fingir comprensión y, en cambio, pretenden sentirse comprendidas, sobre todo en el sentido sentimental, ya que:

“No tenían otro destinatario más tangible de quien echar mano”.⁶¹⁶

⁶¹⁴ Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Lumen, 1981, pág. 241.

⁶¹⁵ *Ibid.*, pág. 225.

⁶¹⁶ Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, op. cit., pág. 177.

En *Desde la ventana* (1987) Carmen Martín Gaité deja sus reflexiones sobre la problemática del discurso femenino, y concretamente sobre la necesidad de hallar un estilo lingüístico propio que distingue el texto literario como una manifestación literaria específicamente femenina. Para ello, el tema de la soledad está claramente presente en este estudio como alternativa desde la que la mujer puede iniciar su andadura narrativa. Por lo tanto, aquí la ausencia de interlocutor aporta un gran estímulo a la mujer para originar el discurso literario como remedio eficaz de la autoexpresión:

“La forma epistolar ha debido ser para las mujeres la primera y más idónea manifestación de sus capacidades literarias [...]. Es la búsqueda apasionada de ese ‘tú’ el hilo conductor del discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento”.⁶¹⁷

Así, queda muy clara la preocupación y la importancia que muestra Carmen Martín Gaité ante la necesidad de encontrar el interlocutor como medio comunicativo verbal eficaz para la mujer, a través de una buena reivindicación de la palabra y, por ello, para romper el muro de la soledad y seguir el hilo del diálogo con el otro. Por lo tanto, la autora insiste en que:

“El día que deje de tener fe en el poder de la palabra me acostaré a esperar la muerte”.⁶¹⁸

⁶¹⁷ Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*, op. cit., pág. 47.

⁶¹⁸ Entrevista con Carmen Martín Gaité realizada por Jorge A. Marfil, publicada en *El viejo topo*, 19 (Abril, 1978), pág. 63.

En *El libro de fiebre*, Carmen Martín Gaité ha elegido el diálogo con Jacopone, la figura de fraile franciscano, como ejemplo de interlocución verdadera.⁶¹⁹ En este libro la autora utiliza el nombre de Jacopone a modo de referencia biográfica relacionada con su enfermedad, al citar uno de sus famosos versos, en los que Jacopone suplica a Dios que le haga sufrir por las dolencias de todas las enfermedades:

“O Signor, per cortesia, manname la malsania!”, A mme la freve quartana, la contina e la terzana, la doppla cotidiana”.⁶²⁰

Carmen Martín Gaité, mediante la cita de estos versos de Jacopone, pretende reflejar su oscuro presagio de su propia enfermedad, el tifus. Así, la autora pretende relacionar el tema del sufrimiento físico con la enfermedad que provoca consecuencias dolorosas extremas y que, incluso, puede llegar y prolongarse más allá de la muerte:

“Fray Jacopone ha entrado lleno de miseria y fealdad despidiendo un fuerte olor a alcantarilla y a cuero de res, y se ha sentado en mi cama

⁶¹⁹ Jacopone fue uno de los autores de la poesía religiosa italiana del siglo XIII, conocido por su enfrentamiento contra las jerarquías eclesiásticas y con el Papa Bonifacio VIII, por lo tanto, fue durante muchos años encarcelado en un convento. En su obra, expone el amor divino y su rechazo de las vanidades del mundo, elige la pobreza, la enfermedad y la locura. En su poesía pretende sacudir al interlocutor con una violencia física. De allí, Carmen Martín Gaité elige la figura de fraile franciscano como símbolo de su libro, debido al interés que esta figura despertó en ella, que siempre ha concebido la lectura del texto literario como diálogo, así como la relación semántica que se establece entre la fiebre, que constituye el eje vertebrador de la obra, y la concepción de la enfermedad de Jacopone.

⁶²⁰ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 99.

entre el iris de las imágenes que arrastran su rica cola vertiginosamente”.⁶²¹

De hecho, conviene destacar que en *El libro de la fiebre* la autora-narradora estableció su primer ejemplo de interlocución auténtica a través de su diálogo con Jacopone; por tanto, en esta temprana obra Carmen Martín Gaité anticipa la aparición posterior del interlocutor ideal, logrado en su obra *El cuarto de atrás* mediante su visitante-entrevistador “el hombre de negro”, un interlocutor soñado:

“Ya hace algunos días que se me cruzaba el recuerdo del viejo fraile y hasta que sería bonito hablar de él en el libro, pero lo pensaba entre la inconsciencia poética y febril de mis delirios. Nunca creí que iba a verme de verdad”.⁶²²

Independientemente del momento y la situación de la aparición del interlocutor en sus obras -en *El libro de la fiebre* a través del delirio, en *El cuarto de atrás* a través del insomnio- en ambos casos la autora emplea la fuerza del lenguaje con lo fantástico, para inventar y crear el interlocutor. En *El libro de la fiebre* la aparición se produce después de la primera fase de los delirios, ya que:

“La fiebre es para que te limpies y te despojes camino de la pobreza. No para que te quedes admirando el calor de sus llamas repetidamente, como si lo hubieras creado tú”.⁶²³

⁶²¹ *Ibid.*, págs. 130-131

⁶²² *Ibid.*, pág. 130.

⁶²³ *Ibid.*, pág. 133.

Si en *El cuarto de atrás* el hombre de negro provoca y aviva la memoria de Carmen Martín Gaité, para revelar lo que está almacenado en su cuarto de atrás, en *El libro de la fiebre* los comentarios del viejo fraile tienen un efecto devastador sobre su escritura:

“Donde ha caído su voz se ha borrado instantáneamente todo lo que estaba escrito”.⁶²⁴

Así, las frecuentes visitas de Jacopone se convirtieron en un acto imprescindible de la vida cotidiana de Carmen Martín Gaité y, por lo tanto, aquel hosco visitante se ha convertido en un ángel horrible que comparte sus actividades como amigo e, incluso, empezó a añorar su presencia cuando él deja de visitarla:

“Fray Jacopone y yo leíamos juntos trozos del Evangelio. Reñíamos. Contábamos las cuatro blancas paredes de mi cuarto. Éramos muy amigos. Y yo esperaba sus visitas como las de un ángel monstruoso y tutelar”.⁶²⁵

Sin embargo, el panorama dialogal de Carmen Martín Gaité no se limita a un solo espacio, sino que se extiende de varios modos. En algunos casos los demás visitantes aparecen como observadores que comentan las acciones de la enferma y hablan de su libro y donde la protagonista oye hablar de sí misma de forma indirecta:

“El libro de esta muchacha es totalmente insincero”.⁶²⁶

⁶²⁴ *Ibíd.*, pág. 131.

⁶²⁵ *Ibíd.*, pág. 134.

⁶²⁶ *Ibíd.*, pág. 141.

En otras ocasiones el diálogo con la protagonista se realiza de manera directa, mediante la conversación con ella, para opinar y reflexionar sobre su libro:

“Pretendes tener una satisfacción completa y divertirte con tu libro, enseñas a carcajadas la riqueza que te colma sin regalarla”.⁶²⁷

En otros instantes, el diálogo indirecto con la protagonista provoca malestar e inoportuno efecto, cuando se trata de opinar negativamente sobre su libro, como en el caso de la visita de un inquietante señor de luto que le advierte de los comentarios negativos suscitados por el libro:

“Aquel señor de luto me producía un leve malestar, era como una nubecilla sobre mi alegría”.⁶²⁸

Sin embargo, la figura del interlocutor-demonio tiene presencia en *El libro de la fiebre* al igual que en *El cuarto de atrás*, ya que el diálogo humorístico con el demonio Secundus da a la protagonista-Carmen el ánimo y le sirve para aliviar las duras críticas que recibe a cerca de su libro y, por lo tanto, Secundus se ha convertido en un aliado para ella:

“Ahora tengo un demonio particular que se llama Secundus. Ha venido a verme porque estaba llorando al recordarme de que los críticos echaron a perder mi libro. Él dice que nadie puede echar a perder nada, que mi libro vale ahora lo mismo que valiera antes de ser manoseado y

⁶²⁷ *Ibíd.*, pág. 144.

⁶²⁸ *Ibíd.*, pág. 117.

que yo lo terminaré. Sus palabras me han levantado el ánimo, me parece que ahora tengo un aliado de verdad”.⁶²⁹

De hecho, la protagonista-Carmen pretende, a través de todas estas voces y comentarios, reafirmar la potencia y la superioridad de su diálogo, que domina sobre los demás personajes:

“Ahora puedo ser todos los personajes que quiera y además sin dejar de ser yo, llenándolo todo de innovaciones”.⁶³⁰

En el escenario del diálogo de Carmen Martín Gaité se nota otro ejemplo de interlocución auténtica: se trata del diálogo silencioso con la madre, que acude desde Salamanca para cuidar a la hija enferma, manteniéndose a su lado siempre silenciosa. La presencia de la madre funciona como medio y vínculo entre el mundo de fuera y el mundo interior:

“Mi madre viene. Ella sabe que la necesito conmigo. Velará. (...) Pondrá sus manos sobre mi frente. Sus manos de manzana cortada. Y encenderá las luces que hacen falta para que se armonice el mundo de afuera con el mío”.⁶³¹

En este sentido, conviene señalar que para Carmen Martín Gaité la figura de su madre representa uno de los modelos más positivos y destaca la importancia de su presencia en su vida. Así, la autora salmantina alude a la presencia discreta y cariñosa de su madre en el poema “*Convalecencia*”, en un tono parecido a aquel de *El libro de la*

⁶²⁹ *Ibíd.*, pág. 152.

⁶³⁰ *Ibíd.*, pág. 130.

⁶³¹ *Ibíd.*, pág. 112.

fiebre, puesto que el escenario es el mismo: la protagonista está enferma, con la madre a su lado:

“La voz dulce y sensata de mi madre
viene de otro hemisferio
que ya no sé alcanzar”; “No cierres el balcón,
espera, te lo pido, un momentito más,
que no entra frío,
no corras todavía la cortina.
Deja abierta, mi dulce carcelera,
la ranura del sueño.
Ella me mira y dice:
Tienes los ojos tristes, ¿en qué piensas?
En nada, digo yo. Y sus pasos se alejan.”⁶³²

También hay que destacar que en la escritura del yo a través del diálogo con el otro, la protagonista-autora en muchas ocasiones se dirige a un público plural, como en el caso de su presunto diálogo con los diferentes grupos de críticos sobre su libro:

“Si alguno de vosotros empieza ya a entrever que este libro es una engañifa que a ninguna parte va a llevar su lectura, que lo deje ahora mismo y que se vaya al diablo”.⁶³³

Sin embargo, para que un texto pueda calificarse como texto autobiográfico se requieren, a juicio de Darío Villanueva, dos elementos

⁶³² Martín Gaité, Carmen, *Después de todo. Poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1996, págs. 48-49.

⁶³³ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 106.

fundamentales; un narratorio y un simple lector implícito, es decir, un destinatario que justifique la existencia del discurso como tal.⁶³⁴

II.6.7. Lo fantástico como modo para reconstruir el propio yo.

“Y a lo largo de alguna noche en vela, cuando lo real y lo ficticio se confunden, he creído que era un espejito donde se reflejaba, sufriendo una leve transformación, la situación misma que me llevaba a posar sobre él los ojos”.

Carmen Martín Gaité: *El cuarto de atrás*

La tendencia a lo fantástico en Carmen Martín Gaité tiene raíces familiares, ya que la autora salmantina ha destacado en varias ocasiones su extraordinaria predilección por lo fantástico, que atribuye a su ascendencia gallega:

“En mi caso me resulta muy difícil separar las influencias literarias de la que pude recibir por herencia materna, es decir, a causa del cincuenta por ciento de sangre gallega que llevo en las venas”.⁶³⁵

En este mismo contexto, cabe destacar que la autora salmantina ha demostrado, desde temprana edad, su gran interés y anhelo hacia los cuentos de hadas, donde pudo encontrar el germen de su gusto por lo fantástico:

⁶³⁴ Villanueva, Darío, «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en *Escritura autobiográfica*, (Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral), Madrid, Visor, 1993, págs. 15-31, la cita es de la página 19.

⁶³⁵ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 162.

“En los cuentos de la infancia-en el terror y perplejidad que despiertan-está sembrada para siempre la semilla-que combatimos o no, que germina o no-de nuestro gusto por lo fantástico. Mi tendencia a abominar de las soluciones, de las explicaciones finales felices (tanto en las historias reales como en las literarias) me garantiza esa pervivencia de la semilla”.⁶³⁶

Sin embargo, es evidente que esta tendencia se desarrolló y creció tras la lectura del libro de Todorov *Introducción a la literatura fantástica*. Este fascinante libro la influye decisivamente y la encamina a recorrer el camino de lo fantástico:

“Ahora desafiare genialmente”.⁶³⁷

Lo fantástico se ha convertido en un tesoro lleno de sorpresas y perplejidad para Carmen Martín Gaité. Así, la autora salmantina nos define esta tendencia en el siguiente fragmento:

“Yo definiría lo fantástico, en un primer intento de captar su esencia, como una brecha en la costumbre, como algo que nos sorprende y rompe nuestros esquemas habituales de credibilidad y aceptación, un descubrimiento, a veces banal y fortuito, pero que provoca-y eso es lo importante-un nuevo punto de vista, un impulso sin control, una perplejidad”.⁶³⁸

Asimismo, para Carmen Martín Gaité la creación literaria no puede tener sabor si no está relacionada y asociada con lo fantástico puesto que, en palabras de la escritora salmantina:

⁶³⁶ Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, op. cit., pág. 392.

⁶³⁷ *Ibid.*, pág. 391.

⁶³⁸ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 162.

“La literatura es un desafío a la lógica: un acoso a ella desde regiones oscuras y subterráneas”.⁶³⁹

En este mismo marco, la escritora salmantina destaca la especial vinculación de lo fantástico con la metaficción, debido al gran efecto que deja esta tendencia en la obra literaria. Por lo tanto:

“Cada día son más frecuentes las novelas metaficticias, es decir, que dan cuenta de su propia elaboración. Si en esta elaboración entran elementos alucinantes, la impresión de aventura hacia tierra incierta se redobra”.⁶⁴⁰

Así, no es extraño el hecho de que en varias novelas de Carmen Martín Gaité está presente lo fantástico como modo para sacudir el orden reconocido dentro de la vacilación, creando un ambiente de incertidumbre entre la verdad y la mentira, tal como demuestra en *El cuarto de atrás*, donde nos deja vacilando entre el mundo real (la aparición de la cajita dorada) y el mundo de ficción (la visita del hombre de negro).

También conviene destacar el empleo que hace Carmen Martín Gaité de lo fantástico como forma autorreferencial; es decir, como modo para recuperar los recuerdos del pasado, la memoria rota a través del lenguaje. Es obvio que en su obra lo fantástico refleja el estilo autobiográfico de la autora; en muchas de sus novelas hallamos el

⁶³⁹ Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, op. cit., pág. 390.

⁶⁴⁰ Martín Gaité, Carmen, *Agua Pasada*, op.cit., pág. 165.

personaje que reconstruye su identidad a través de la memoria, pero todo se realiza dentro del mundo de la ficción, en fragmentos autobiográficos donde la autora-protagonista salta la frontera entre el mundo de la ficción y el mundo de la lógica, tal como demuestra en su relación con la madre muerta, como en el siguiente fragmento:

“¡Pues anda que no había camino, vericuelo y laberinto para llegar a eso que se produjo anoche, a esa emisión cifrada de señales entre mi madre y yo, de su ventana a la mía! Y por eso era el júbilo del sueño. Ahora lo he entendido”.⁶⁴¹

En este mismo tono autobiográfico que ejerce Carmen Martín Gaité al crear un escenario consistente en la mezcla de los sueños con la experiencia real, pretende transmitir mensajes ocultos y aspectos privados en lo cotidiano. Por lo tanto, conviene recordar lo que ha escrito la autora en Estados Unidos después de la muerte de su hija:

“De pronto me levanté, sin dar crédito a la maravilla que estaba viendo. Un barco de dos pisos con ruedas traseras avanzaba lentamente por el Hudson, rumbo a Nueva York. No se veía más que al hombre que lo guiaba. Iba vacío (...) por fin pasó de largo y desapareció tan fantasmalmente como había aparecido”.⁶⁴²

En *El libro de la fiebre* la autora elige la forma del delirio producido por la fiebre como pretexto para presentar lo fantástico; es decir, estamos ante una visión realista de lo fantástico mediante la creación de un ambiente de incertidumbre y de vacilación, sobre todo en relación

⁶⁴¹ Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*, op. cit., pág. 117.

⁶⁴² Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, op. cit., pág. 626.

con su traslado desde la capital hasta su casa en Salamanca, hecho en el que se mezclan el sueño, la pesadilla y la verdad. Por un lado, la narración discurre en el plano de la realidad (su enfermedad, su médico, su traslado en la ambulancia, su habitación, sus familiares que le cuidan). Por otro lado, se pueden detectar otros niveles que están lejanos de la realidad, que se realizan a través del delirio en forma de diálogo con una serie de personajes que visitan a la enferma. Sin embargo, no resulta fácil separar el plano de lo real y lo fantástico:

“Cerré los ojos y aquel ruido se convirtió en el ruido del mar. Era de noche. El mar sonaba muy abajo, como dentro de una honda y oscura cueva. Me asomé para olerlo y me saltó a la cara. Me estremecí de frío, de alegría y deseo (...). Abrí los ojos y ya no había nadie en la habitación. Las estrellas seguían girando sobre mis sienes, dentro de ellas; parecían de plomo. Sólo quedaba en mi oído el zumbido de las altas estrellas”.⁶⁴³

La autora-protagonista, en este juego sin fronteras entre lo fantástico y lo real, pretende crear una continuación de perplejidad y vacilación para llegar a desdibujar las fronteras entre los distintos estados de conciencia: el delirio como modo de desvelo y confesión sin máscaras y, a la vez, la creación de otro mundo contrario, en el que la verdad más auténtica es la de los sueños:

“Os digo que (Jacopone) me pareció vivo y no un sueño, y que echo de menos sus malos tratos y sus enseñanzas. Pero también puede decir que fue un sueño, si queréis. Nada me cuesta decirlo. Nada me cuesta decir que soñé. Todo son sueños. También lo son los pasos y los gestos

⁶⁴³ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., págs. 104-106.

de las personas que están a mí alrededor. Entran y salen, colocan las cosas en orden, se acercan a mí, se ríen y dicen que estamos a finales de mayo; dan opiniones con suficiencia y llaman azul al color azul. Estas cosas son tan claras, como las visitas de Fray Jacopone y el encuentro con mi abuela. Son sueño también. Un sueño colectivo y aceptado, que nos mete en su rueda. Nos hemos acostumbrado a decir ‘dormir’, pero nos pasamos la vida moliendo sueños”.⁶⁴⁴

Por lo tanto, para crear un paisaje fantástico se necesita un pretexto que actúa como estímulo para iniciar el hilo de la narración. Así, podemos argumentar que en *El libro de la fiebre* la autora utiliza la fiebre como activador para crear aquel mundo fantástico asociado con el mundo real. Todo se realiza mediante frecuentes oscilaciones entre distintos estados de conciencia y el motivo fundamental consiste en el diálogo autobiográfico que la autora quiere ejercer en sus obras.

Así mismo, en los *Cuadernos de todo* se nota la existencia de muchas pistas autobiográficas. Estas referencias personales, a juicio de María Vittoria Calvi, nos permiten enfocar la relación entre la obra primeriza y el conjunto de su producción. Por lo tanto, este texto es como la revelación de una temprana llamada hacia lo fantástico:

“La llamada de lo fantástico la sentí por primera vez en 1949, en mis intentos fallidos del *Libro de la fiebre*. Pero está incorrupta, aunque me haya alejado por los caminos de un realismo acomodaticio. Ahondar en el estilo del *Balneario*, sería ahora que sé muchas más cosas y tengo mejor gusto y pulso más seguro, mi salida de los infiernos. Aquello me ha dado una identidad, dormida en mí, que estaba empezando a olvidar, a enterrar. Con aparente ingenuidad y prudencia. Despistando.

⁶⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 139.

Se van a quedar fríos. Dinamita pura y- hasta ahora- no la había disparado. Ya es hora. (...) En *El balneario* no debía haber terminado diciendo que era un sueño. La segunda parte se lo carga todo. Es un pegote cobarde, acomodaticio”.⁶⁴⁵

No cabe duda de que la lectura del libro de Todorov *Introducción a la literatura fantástica*, que ocupa un espacio considerable en su novela *El cuarto de atrás*, establece la base del hilo de la tendencia fantástica en Carmen Martín Gaité, que responde al anhelo de la autora por la ambigüedad y el misterio para minimizar las fronteras entre el sueño y la realidad, llegando a dejar al lector vacilando entre dos mundos.

II.6.8. La metáfora como recurso simbólico de la memoria.

La metáfora es una forma que se utiliza para interpretar y transmitir el significado de un término mediante la analogía o la interpretación y descripción de un objeto de acuerdo con otro. Por lo tanto, la metáfora no es solo un medio de lenguaje utilizado por el escritor para expresar ciertas respuestas emocionales, sino que se trata de una parte esencial del propio estilo, en el que una persona piensa y reacciona, así que la metáfora desempeña un papel crucial en la manera de pensar y de expresarse.

En este sentido, conviene destacar que Carmen Martín Gaité utiliza este recurso en su obra, como medio para describirnos e

⁶⁴⁵ Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, op. cit., págs. 391-392.

interpretarnos aquellos objetos cargados de valores simbólicos. Así, la autora salmantina opta por el estilo metafórico que, según Emma Martinell, viene armonizado con distintos factores propios, como: su poder de evocación, su relación con la memoria, su contigüidad con las visiones oníricas.⁶⁴⁶

Carmen Martín Gaité, en *El libro de la fiebre*, representa el mundo de los objetos de manera panorámica, como signo simbólico en diferentes escenarios, dentro de una perfecta mezcla entre lo real y lo irreal. Así, podemos encontrar los objetos domésticos presentes y relacionados con el estado de su enfermedad donde se refiere a su cuarto durante la época de la fiebre: la cama y las sábanas, que ponen límites a su espacio vital:

“Sentí que venía mi madre y palpaba las ropas de la cama”; “de sábanas para adentro, cumplidas sus órdenes, la fiebre era sólo mía y yo la entendía mejor que nadie”.⁶⁴⁷

Igualmente, la protagonista-autora, durante la época de la convalecencia, deja referencia de la ventana de su cuarto como símbolo de su mirada hacia fuera y su único medio para seguir comunicando con su mundo exterior, debido a su estado de enferma que le obligó a quedarse encerrada en su habitación:

⁶⁴⁶ Martinell, Emma, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, op. cit.

⁶⁴⁷ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., págs. 143 y 126 consecutivamente.

“La luz entraba por la ventana de mi cuarto y por la de mi paisaje de piedra. Una luz quieta y pastosa”.⁶⁴⁸

Este mismo escenario descriptivo de la ventana como símbolo de su apariencia hacia el mundo exterior se repite en el movimiento de la enferma que, desde un lugar cerrado, acostada en una cama estrecha consigue tener acceso al mundo exterior a través de la ventanilla de la ambulancia que le traslada de Madrid a Salamanca:

“En una ambulancia de la Cruz Roja me trasladaron de Madrid a Salamanca y dulces recuerdos guardo de aquel viaje. Lo había esperado con ilusión durante todo el día anterior y había pensado en si el coche tendría ventanillas y si a través de ellas yo llegaría a ver un poco del paisaje. El coche tenía ventanillas. Dos ventanillas altas y cuadradas con una cruz roja pintada en el medio”.⁶⁴⁹

Carmen Martín Gaité demuestra la gran importancia que representa la función simbólica de la ventana en su trayectoria narrativa dentro del valor representativo metafórico de la literatura escrita por mujeres. Así, la autora dedicó una obra entera para exponer este recurso; se trata de su ensayo *Desde la ventana* (1987).

En este marco metafórico, la autora alude a otro objeto doméstico relacionado con el tiempo y cargado de significados simbólicos: es el reloj, que sirve para contar aquel absurdo tiempo oficial, que no es el de la protagonista, ya que su tiempo transcurre de manera distinta:

⁶⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 111.

⁶⁴⁹ *Ibíd.*, págs. 134-135.

“Luego estaba el reloj del recibidor arrastrando las horas y cantándolas. Aquél era un ruido que me enloquecía, que no lograba comprender. El reloj cantaba el tiempo de la manera más absurda, no iba de acuerdo con nada de lo mío, o él o yo mentíamos descaradamente”.⁶⁵⁰

Los objetos del hogar -el reloj y sus siete campanadas, el teléfono y su ruido que rompe las barreras con la realidad- son ingredientes simbólicos cargados de objetos personales, o detalles significativos a los que se añaden, por ejemplo, las ropas oscuras del hombre con el que coincidió en el vagón del metro:

“Era un hombre de anchas espaldas y enormes pies; iba vestido con unas ropas oscuras, ásperas al tacto”.⁶⁵¹

En este hilo del mundo de los objetos, la protagonista nos describe otros detalles relacionados con una excursión de paseo por Madrid, describiendo, por ejemplo, los zapatos blancos y marrones de tacón que lleva:

“La culpa de mi cansancio sólo la tenía los zapatos blancos y marrones”.⁶⁵²

Asimismo, la protagonista hace referencia a aquellos cristalitos que fueron también como parte de aquellos amargos recuerdos de su enfermedad, cuando se utilizaron para realizar el análisis de sangre que confirmó el tifus:

⁶⁵⁰ *Ibíd.*, págs. 123-124.

⁶⁵¹ *Ibíd.*, pág. 91.

⁶⁵² *Ibíd.*, pág. 101.

“Me pinchó las venas y se puso a mezclar mi sangre con líquidos de colores en unos cristalitos, como si jugara. Pero muy serio, con toda parsimonia. Yo le miraba maravillada, envidiándole, pero él no se dio cuenta”.⁶⁵³

El mundo descriptivo de Carmen Martín Gaité se extiende para interpretarnos, incluso, paisajes e instintos humanos con los que coincide la protagonista en uno de sus viajes nocturnos, en el que nos proporciona esta imagen tan expresiva de los pescadores:

“Los pescadores eran hasta siete, uno junto a otro, todos iguales. Iban embozados en capas de un color parduzco y llevaban extraños sombreros que casi les cubrían el rostro. Al lado de cada uno de ellos tenían dejado un farolillo que daba una luz muy tenue y amarillenta. Las cañas de los pescadores eran finas y flexibles, de un metal brillante que parecía oro”.⁶⁵⁴

El mismo libro de la escritora-protagonista ha sido uno de aquellos objetos inmersos en el mundo metafórico bajo diferentes figuras de papel (libro, cuaderno, blancas cuartillas, pedacitos...etc.) y, al mismo tiempo, el libro fue sometido a varias metamorfosis, llegando, incluso, a transformarse en animal herido:

“El libro de la fiebre, desigual, sin orden ni sintaxis, lleno de desolladuras, herido y caliente como un animal”.⁶⁵⁵

⁶⁵³ *Ibíd.*, pág. 117.

⁶⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 161.

⁶⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 115.

El escenario de la transformación de objetos dentro del mundo metafórico de Carmen Martín Gaité no tiene límite, ya que en otro momento la protagonista llega a describir su libro como un circo:

“Mi libro, el libro de la fiebre, era un circo con sus cortinas rojas para entrar y salir”.⁶⁵⁶

Y en otra ocasión, la protagonista elige otra metáfora simbólica para describir su mismo libro como un escenario teatral en el que actúan muchas personas. Es decir, en el que pasean los críticos sobre el libro:

“Era el libro como un teatro sin función, Todo estaba preparado, encendidas las luces de los anfiteatros, adornadas de flores todas las barandillas. (...) El escenario estaba vacío y la gente pateaba”.⁶⁵⁷

En otro fragmento reacciona en referencia a su propio libro, cuando lo describe como ascua:

“Llevaban mi libro en las manos, rojo como una ascua y me lo enseñaban riéndose”.⁶⁵⁸

Así, vemos que la protagonista propone una intensa y variada transformación basada en la completa metamorfosis que transcurre en medio de distintos objetos metafóricos y físicos. En el siguiente fragmento nos describe su libro como serpiente y nube de arena:

⁶⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 117.

⁶⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 146.

⁶⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 145.

“El libro era la serpiente y luego una culebrilla de cohetes que estallaba contra tramoyas y tabiques, y luego una nube de arena arrastrada por el aire del mar”.⁶⁵⁹

También vemos, en otros fragmentos, varias alusiones metafóricas, como cuando el libro se convierte en “oleaje”⁶⁶⁰, como una “serpentina”⁶⁶¹, o también como “un rey loco”⁶⁶². En otra ocasión, el mismo libro se transforma en tierra:

“Porque también el libro es tierra ahora, y lo llevo encima de mí, y es vuestro, no queráis enterrarme en este libro vuestro, en la tierra del libro de la fiebre”.⁶⁶³

II.6.9. El escenario doméstico: Otro recurso para recuperar el pasado.

El escenario doméstico de Carmen Martín Gaité es bastante flexible y sin límites. Así, la preocupación de la autora por la importancia especial que tenía un número de imágenes que repite una y otra vez y que no tienen un significado único ni sencillo, sino que se emplean por su múltiple poder evocativo y como fuente de diversas interpretaciones.

⁶⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 159.

⁶⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 157.

⁶⁶¹ *Ibíd.*, pág. 169.

⁶⁶² *Ibíd.*, pág. 177.

⁶⁶³ *Ibíd.*, pág. 170.

Este escenario se extiende desde los campos terrestres hasta los espaciales: habitación, jardín, valles, río, mar, montaña, cielo, etc. De ahí que estos espacios a veces lleven a la protagonista a contemplar las estrellas, incluso subir hasta ellas cuando, en *El cuarto de atrás*, la protagonista-Carmen piensa en aquel desfile de estrellas de la antigua aparición inalterable:

“Me visita una antigua aparición inalterable: un desfile de estrellas con cara de payaso que ascienden a tumbos de globo escapado y se ríen con mueca fija, en zigzag, una detrás de otra, como volutas”.⁶⁶⁴

Carmen Martín Gaité demuestra un gran anhelo por los espacios abiertos, sobre todo el río con su permanente corriente y por cuya superficie se deslizan las barcas. Tal vez esta nostalgia de la autora por estos espacios abiertos se pueda atribuir a su traslado desde una ciudad provinciana, en la que se encuentra su querido río Tormes, hacia la capital en la que los espacios son estrechos. Todo esto constituye una parte del depositario de la memoria, de la etapa vivida en la ciudad natal:

“El mar se convertía en un río y el caballo en una barca. (...) El río era el Tormes, en otoño, en el trozo que va del Puente Nuevo al del Pradillo, ante la ciudad de Salamanca. (...) En aquél paisaje real y transparente desembocaban todos mis delirios y sobre él me dormía confiada”.⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 9.

⁶⁶⁵ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 110.

Así, la imagen del río está siempre grabada y presente en la mente de Carmen Martín Gaité como el principal elemento del recuerdo de su ciudad Salamanca. Este inolvidable recuerdo acompañaba a la autora, incluso cuando estaba en el otro punto del atlántico, en Los Estados Unidos, donde pasó un fin de semana al lado del río Sassafras, lo que le hizo recordar el pasado junto al río Tormes:

“¡Qué fin de semana tan agradable en Philadelphia, y luego en la casita-cabaña que Joan y Marc tienen en Maryland, junto al Sassafras River (río Sassafras)! Desde mis tiempos del río Tormes solo había remado a veces en el estanque del Retiro”.⁶⁶⁶

En *Esperando el porvenir* Carmen Martín Gaité habla sobre su primer poema, “La barca nevada”, para recordar la ilusión de aquellos inolvidables paseos primaverales por el río Tormes:

“Precisamente mi primer poema, publicado en la revista universitaria Trabajos y días, se titulaba `La barca nevada`. Desde la nieve, soñábamos con el sol. Cuando llegara la primavera, volveríamos a remar al Tormes”.⁶⁶⁷

El río Tormes se convierte en uno de los principales espacios en los que discurre el paisaje de su ficción literaria, como en el caso de su obra *Entre visillos*. En el siguiente fragmento vemos que una parte del viaje literario de Carmen Martín Gaité se desarrolla con su río preferido:

⁶⁶⁶ Martín Gaité, Carmen, *Visión de Nueva York*, op. cit., 154.

⁶⁶⁷ Martín Gaité, Carmen, *Esperando el porvenir*, op. cit., pág. 22.

“Una tarde de sol dimos un paseo en barca por el río, remando uno de cada lado. Era una barca vieja que se vencía de una parte y parecía que nos íbamos a hundir”.⁶⁶⁸

En este mismo marco cabe recordar que, para Carmen Martín Gaité, el río tiene varios significados e interpretaciones, tanto para tiempos felices como para momentos de sufrimiento. Así, la narradora de *El libro de la fiebre* vincula el río con su propia fiebre, pasando a recordar la intuición del delirio:

“Ahora se me ocurre pensar si aquel río sería el río de la fiebre; lo pienso por este afán de interpretación y de pesquisa que tenemos las gentes de cabal razonar. Yo entonces no pensaba nada, pero sabía que aquella corriente de aquél río por el que iba bajando unía todos los acontecimientos descabalgados del viaje y les daba un sentido esencial”.⁶⁶⁹

El paisaje y el recuerdo del río también forma parte de su obra *Las ataduras*. En esta obra, el río representa para la narradora un espacio de libertad dentro de las ataduras, una brecha para salir, una promesa de evasión:

“Al río se le reconocían las arrugas de la superficie, sobre todo si hacía sol. Alina se imaginaba lo bonito que sería ir montados los dos en una barca, aguas adelante. (...) El río era como una brecha, como una ventana para salir, la más importante, la que tenían más cerca”.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Martín Gaité, Carmen, *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1975, pág. 107.

⁶⁶⁹ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 129.

⁶⁷⁰ Martín Gaité, Carmen, *Las ataduras*, op. cit., págs. 46-47.

Hay que recordar también la importancia de otro espacio de libertad para Carmen Martín Gaité: se trata del jardín, que representa un espacio natural e íntimo, un recinto mágico que tal vez sugiera el tema del paraíso perdido de la evocación de la infancia de la autora. En *El libro de la fiebre* la narradora-Carmen recuerda el jardín Botánico de Madrid como un espacio encantado:

“El jardín Botánico es un jardín encantado, por eso no dejan entrar a nadie. (...) No conocemos las palabras mágicas que harían falta para que cediera la puerta de atrás maciza y solitaria”.⁶⁷¹

En este marco de elementos domésticos e imágenes simbólicas conviene destacar la importancia que presta Carmen Martín Gaité a la función del fuego y otros términos relacionados, como las llamas, el incendio, la hoguera y la chimenea, que expresan, ante todo, el calor de la fiebre:

“Estoy en el fuego, en la luz, con todo el cuerpo llagado. La noche es mía. Soplad la hoguera. Quiero recuperar todo el tiempo que he perdido durmiendo en este mundo. Traed brazadas de leña”.⁶⁷²

En otro fragmento del libro, la autora se extiende más en la descripción del fuego, cuando el cuerpo de la protagonista se convierte en chispas de fuego:

⁶⁷¹ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 100.

⁶⁷² *Ibíd.*, págs. 156-157.

“Sentir quemada la piel y los huesos. Fuego. Fuego. Incansablemente el motor de mi corazón se descaperuzaba y derramaba chispas de fuego río arriba y río abajo. Era una fragua encendida con un martillo”.⁶⁷³

El fuego se convierte en un elemento destructivo cuando el incendio, las llamas de la fiebre, queman todas aquellas imágenes y recuerdos:

“Mucho lo he pretendido pero aquellos dibujos no pudieron ser salvados del incendio de la Fiebre”.⁶⁷⁴

Asimismo, Carmen Martín Gaité utiliza la metáfora del fuego relacionada con la palabra, como la chispa con la que se enciende el diálogo entre los personajes cuando, en *Retahílas*, la imagen de la hoguera sirve como punto de partida para este diálogo:

“Necesitaba tu hoguera para encender la mía”.⁶⁷⁵

De la misma manera, en *El libro de la fiebre* la narradora utiliza la misma línea metafórica, donde las palabras saltan como llamas sobre las páginas del libro:

“Qué blancas eran las cuartillas de mi libro. Y qué grandes; todo cabía allí. Yo iba por encima, como si corriera en trineo una montaña nevada, llena de gozo y de prisa, soltando las palabras como llamas sobre la blanca nieve de mi libro”.⁶⁷⁶

⁶⁷³ *Ibid.*, pág. 155.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, págs. 114-115.

⁶⁷⁵ Martín Gaité, Carmen, *Retahílas*, op. cit., pág. 223.

⁶⁷⁶ Martín Gaité, Carmen, *El libro de la fiebre*, op. cit., pág. 114.

Por lo tanto, es evidente que la narradora, a través del término del fuego, pretende poner de manifiesto la relación de la fiebre con la palabra y, a su vez, con la creación literaria:

“Ardía el paisaje y ardía mi libro. Era todo una llama”.⁶⁷⁷

Del mismo modo, para Carmen Martín Gaité la fiebre refleja un elemento relacionado con otros elementos como el del fuego, el agua; y tal vez la compara también al aire y otros elementos líquidos, llegando a transformarse en un ser vivo:

“Vino la fiebre. (...) la fiebre es fina y aguda. (...) La fiebre es como el vino, la fiebre es como un toro, la fiebre es como el mar”.⁶⁷⁸

⁶⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 90.

⁶⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 103

CAPÍTULO III: ESPECTROS DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA NARRATIVA DE CARMEN MARTÍN GAITE.

Para abordar el tema de la intertextualidad en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité pensamos que es conveniente comenzar con una breve exposición sobre el fenómeno de la intertextualidad, para ver y detectar el nivel intertextual en la obra de nuestra autora. Y precisamente elegimos como ejemplo práctico del mencionado fenómeno *El cuarto de atrás*, para saber tanto la importancia como el motivo por el que la autora emplea este fenómeno literario con total perfección técnica y estética.

A continuación, pasamos a dar una idea sinóptica de la novela *El cuarto de atrás*, que representa, a nuestro juicio, un crisol de juegos narrativos de Carmen Martín Gaité.

En tercer lugar abordamos el tema de la intertextualidad en la novela, analizando las distintas formas narrativas introducidas por Carmen Martín Gaité y destacando, de manera especial, el modo fantástico. En él la autora nos deja, al igual que al lector, en un estado de vacilación entre lo real y lo onírico, lo verdadero y lo inventado, todo dentro de un juego ingenioso que demuestra la habilidad creativa de la autora. Este juego fantástico, vacilante y fascinante, empieza con el visitante-interlocutor, inventado con su cajita dorada y que fue el pretexto de todo el juego, llegando a la mezcla de elementos reales: objetos físicos -la bandeja y los vasos de té, el libro de Todorov y la

misma cajita dorada-, muebles y materiales domésticos e, incluso, insectos –las cucarachas, la mariposa, etc.- llegando al punto más atrayente de la obra: la propia novela, *El cuarto de atrás*, que encontró la autora en su cama cuando despertó de su insomnio.

En este mismo apartado seguimos analizando el texto histórico, social, político, memorial, documental, e incluso autobiográfico, en el que nuestra autora emplea hábilmente todos los recursos técnicos y lingüísticos –desde la alegoría hasta el mito- para resumirnos la historia más importante de la sociedad española: la posguerra y el franquismo, desde una perspectiva crítica mezclada de ironía, imaginación, memorias y recuerdos e, incluso, acontecimientos documentados y vividos por la propia autora, como testigo fiel de la época.

En el mismo contexto pasamos a estudiar el tema artístico y cultural, exponiendo distintos y variados elementos relacionados con este tema, así como artículos que introdujo la autora en la novela dentro del juego intertextual, como por ejemplo: coplas de la época, revistas, las novelas rosa, referencias cinematográficas, pistas teatrales, cuadros, pinturas...etc. Todo este conjunto de referencias son empleadas por la autora para conseguir su principal propósito: recordar, recuperar, revelar y criticar lo que vivía la sociedad española en aquella época del franquismo. Sobre todo la mujer, bajo una propaganda política basada en los mitos morales, históricos e incluso

religiosos, enfocada a la mujer para convertirla en un ser abnegado y sumiso.

En este mismo apartado pasamos a otro tipo de intertextualidad que empleó la escritora en *El cuarto de atrás*: la influencia de otros escritores, tanto nacionales como extranjeros, introduciendo en la novela numerosas referencias, ilusiones, ideas, versos, etc., tanto de manera explícita como implícita. Se encuentran en casi todas las páginas de la obra, desde antes del primer capítulo -la referencia a Lewis Carroll- hasta el final de la obra -la referencia a Todorov y su libro *Introducción a la literatura fantástica*, al que la autora dedicó gran parte de la novela-. Esto refleja el profundo anhelo de Carmen Martín Gaité hacia la convivencia con la literatura, incluso fuera de su ámbito nacional; y a la vez demuestra, como lectora de los demás, el deseo de enriquecer su experimento creativo incorporándolo a su ingeniosa literatura.

Dedicamos un espacio en este capítulo a recordar y reseñar el texto metaliterario que empleó la autora en la novela a través de alusiones y referencias a algunas de sus propias obras anteriores, no de manera abstracta, sino dentro del contexto y el pensamiento del texto -en muchas ocasiones opera como autobiografía- en el que la autora demostró que todas sus obras forman un libro, un quehacer creativo que facilite al lector estar muy cerca, si no inmerso en la lectura de las obras de nuestra autora. Así, dentro de la parte dedicada al modo

fantástico subrayamos la importancia que da Carmen Martín Gaité al lector y su honda preocupación por que este participe en el desarrollo de la obra, estableciendo así un diálogo permanente entre el escritor y el lector, como elemento imprescindible de cualquier obra literaria.

Y, por último, finalizamos el capítulo con varios puntos en los que resumimos la importancia y los motivos de la intertextualidad que utilizó Carmen Martín Gaité en su obra, como un recurso artístico de alta calidad creativa.

Conviene recordar que en las citas extraídas de la novela *El cuarto de atrás* se apunta el título de la obra y el número de página, según la edición de Destino, 1978.

III.1. Un breve acercamiento al concepto de la intertextualidad.

Obviamente, es oportuno empezar el tema con la definición de la intertextualidad, que consiste en la inclusión de un texto dentro de otro, o en la simple referencia que se hace a un texto. No solamente se da en las citas, también aparece en la parodia y en las reseñas. En estas, para entender el mensaje, el receptor debe acudir al texto parodiado o reseñado.

Por lo tanto, afortunadamente, la lectura de un autor concreto no es nunca un terreno cerrado y autónomo que comienza y se cierra en sí mismo, sino todo lo contrario. El amplio caudal de sugerencias, citas,

influencias y deudas que un texto arrastra consigo nos conduce a otros textos y, de esta forma, la marea de resonancias literarias nos lleva a un paseo sin fin por el animado bosque de la creación y del saber. Este jugoso paseo ha sido bautizado con muchos nombres y tratado desde varios puntos de vista. Es fácil, en este sentido, remitirse a nombres tan parlantes -y opacos- como intertextualidad o culturalismo.

Realmente, este fenómeno, que hoy día se encuentra ya de sobra estudiado, no se le escapa a casi nadie y se relaciona directamente con cada lector y su manera íntima de acercarse a la literatura y de entender el arte a través de su propia sensibilidad. Así, el periplo del lector -o del espectador del arte en general- se convierte en un camino sorprendente, lleno de coincidencias extrañas y refugios comunes.

Así que la intertextualidad constituye hoy uno de los campos de estudio más importantes en el ámbito de la teoría literaria y de la cultura en general.⁶⁷⁹ Y no solo por la trascendencia de algunas propuestas teóricas como las de G. Genette, M. Bajtin, Roland Barthes o Julia Kristeva, sino por la trascendencia de ese mismo concepto en el seno de las complejas, y a veces paradójicas, estructuras de nuestras sociedades modernas.

En este sentido, Tomás Albaladejo Mayordomo considera que la intertextualidad, consistente en el paso de elementos

⁶⁷⁹ Camarero, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.

microestructurales, macroestructurales y referenciales de unos textos a otros, por lo tanto, es un modo de relaciones discursivas que puede ser englobado en el más amplio fenómeno de la interdiscursividad.⁶⁸⁰

Asimismo, para Albaladejo no puede entenderse ni explicarse adecuadamente a una realidad discursiva sin tener en cuenta la continúa relación de unos discursos con otros dentro de un mismo tipo o entre las diversas clases de discursos. Por ello, el profesor Albaladejo ha llegado a la conclusión de que los discursos no se presentan aislados.⁶⁸¹ Ya que la interdiscursividad es una de las características de la comunicación humana y es uno de los fundamentos de la cenestesia comunicativa.⁶⁸²

El término intertextualidad se empleó por Julia Kristeva en 1969, extrayendo la idea de Bajtín en su estudio sobre Dostoievski, donde puso una pluralidad de voces (polifonía) y programas de entrevistas (diálogo), sin utilizar el término intertextualidad. Luego lo abrazaron los estructurales franceses y, seguido de las tendencias de la semiótica y de la deconstrucción, en los escritos de Kristeva, Barthes, Todorov, y otros pioneros de la crítica moderna; aunque las semillas fueron anteriores, ya que prevaleció en el pasado una sensación general de que no se

⁶⁸⁰ Albaladejo Mayordomo, Tomás, “Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo”, Conferencia Plenaria inaugural del XVIII Simposio SELGYC, Alicante, 2010.

⁶⁸¹ Albaladejo Mayordomo, Tomás, “Retórica, Comunicación, Interdiscursividad”, *Lingüística y Retórica, Revista de Investigación lingüística* VIII (2005), págs. 7-33, la cita es de la página 28.

⁶⁸² *Ibid.*, págs. 9-30.

puede realizar un estudio sobre cualquier escritor, independientemente de su importancia y grado, sin tener conocimiento de sus antecesores, porque esos estudios por sí solos no bastan para alcanzar el pleno conocimiento, de modo que el conocimiento del sucesor debe estar vinculado con el predecesor y que el creador más auténtico es el que contiene en su composición residuos de las generaciones anteriores. Por tanto, es necesario conocer el pasado en el que se extendía y el presente en el que se mueve y separarlos unos de otros. Y así se puede apreciar una verdadera autenticidad y podemos dar un nuevo impulso a los estudios literarios más allá de los años sesenta.

En este sentido, Kristeva ve que el concepto de la intertextualidad se realiza si la intertextualidad, en su aspecto crítico, es aquel diálogo artístico a través del que el texto posterior se perfecciona al emplear los componentes del texto anterior, de manera que lo ha transformado e introducido en su propio contexto artístico.⁶⁸³

Así mismo, Julia Kristeva, en un ensayo dedicado a Bajtín, destaca la gran importancia que presta Bajtín al diálogo entre personalidades, entre sujetos discursivos, tanto reales como potenciales. Por ello Kristeva, en su mencionado artículo, afirma que Bajtín es quien por primera vez propone un modelo literario, y aquel modelo representa:

⁶⁸³ Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, trad. de Jordi Llovet, Barcelona, Lumen, 1974, pág. 79.

“Un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”.⁶⁸⁴

Por consiguiente, Kristeva analiza la teoría de Bajtín que considera el texto como un mosaico de referencias en el que se disminuyen las fronteras entre los dos ejes contrarios, entre el diálogo y la ambivalencia:

“El texto es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados”.⁶⁸⁵

Por su parte, Michael Riffaterre destaca la importancia de la intertextualidad en la obra literaria como modo de percepción, porque la intertextualidad supone una actitud que orienta la lectura del texto y, por lo tanto, es:

“El modo de percepción del texto que rige la producción de la significancia, mientras que la lectura lineal sólo rige la producción del sentido”.⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ Kristeva, Julia, «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», *Critique*, n° 239, abril de 1967, págs. 440-441.

⁶⁸⁵ Kristeva, Julia, «La palabra, el diálogo y la novela», en *Semiótica*, 2a. edición, Madrid, Fundamentos, 1981, pág. 190.

⁶⁸⁶ Riffaterre, Michael, «El intertexto desconocido», en Hamon, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección, traducción del francés y prólogo de Navarro, Desiderio, La Habana, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997, págs. 170-172, la cita es de la página 171.

Obviamente, para comenzar un documento que hable de un tema específico un buen comienzo es definir ese tema o término. En este sentido, cabe recordar que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española no tiene entre sus páginas el término de intertextualidad; sin embargo, podemos detectar la siguiente información sobre intertextualidad:

“Sin duda la intertextualidad tiene mucho que ver con lo que la historia literaria y la literatura comparada conocían desde antiguo como estudio de “fuentes” o de “influencias”. La definición actual desborda y, diríamos, convierte en relativos los resultados de aquellas tendencias positivistas, para proponer una idea de texto preñado con intuiciones exegéticas y hermenéuticas. Algunos llegan más allá e identifican la intertextualidad con la tan buscada literalidad de los estudiosos de la poética, lo que viene a ser bastante discutible, si bien es un elemento fundamental en la configuración histórica de la literatura, ya que todo texto es consecuencia de otros, y precedente para otros con los cuales se encadena en una trayectoria diacrónica que representa, al cabo, toda una tradición literaria y una cultura”.⁶⁸⁷

En este mismo marco hay que resaltar que el término de la intertextualidad apareció en los estudios teóricos de Kristeva, quien definió el texto como medio de transmisión lingüística que coordina el orden lingüístico, vinculando el discurso comunicativo con distintos sonidos fónicos, anteriores o simultáneos; por lo tanto, el texto para Kristeva es:

“Como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a

⁶⁸⁷ Publicado el 19 de Septiembre, 2009 por Einzunza.

una comunicación directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos”.⁶⁸⁸

Así el texto, según la teoría de Kristeva, es una práctica semántica o un sistema semántico distintivo, sometido a la clasificación semántica y, por ello, es como un espacio en el que se comunican el autor del texto y el lector. Y, debido a su teoría, cada texto representa una intertextualidad con otros textos, anteriores o simultáneos, ya que la intertextualidad es el destino de cada texto, mientras que los demás textos se reflejan en él a distintos niveles y de diversas formas que no son difíciles de entender de una manera u otra, puesto que cada texto no es más que un nuevo tejido de anteriores citas.⁶⁸⁹

Por otra parte, conviene subrayar que Julia Kristeva, en su estudio sobre el concepto de intertextualidad, concluyó en dividir la intertextualidad en tres líneas teóricas, que son: la negación total, en la que “la sección del intruso será totalmente denegado, y el significado del texto referencial será convertido”; la negación paralela, en la que “el significado lógico de ambas secciones permanece lo mismo”; y, por último, la negación parcial, que forma una parte unida, convertida del texto original.⁶⁹⁰

⁶⁸⁸ Kristeva, Julia, *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos, 1978, pág. 147.

⁶⁸⁹ Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, op. cit., pág. 42.

⁶⁹⁰ *Ibíd.*, págs. 78-79.

Por su parte, Laurent Jenny también apunta tres clases de intertextualidad, que son: la conversión, la penetración y la realización, conceptos que, de una manera u otra, no se alejan mucho en su significado con aquellos tres conceptos de Kristeva, ya que la penetración coincide en el significado con el concepto de la negación parcial de Kristeva.⁶⁹¹

Sin embargo, cabe señalar que los diversos prácticos de la intertextualidad la encuadran en dos tipos: la intertextualidad explícita (consciente) y la intertextualidad implícita o inconsciente. En la primera, el escritor ejerce la intertextualidad conscientemente tras otorgarle su propia visión para producir un gran efecto al lector e influir en él, con el fin de socavar su conciencia y despertarle para que sea consciente de la desgraciada realidad y el desmoronamiento del sueño. En el segundo tipo existe una operación de absorbencia y transformación de otros textos superpuestos e interaccionados consigo.

Por otro lado, la intertextualidad quizás sea exterior con textos extraños y ajenos -de su cultura o de las otras culturas, contemporáneas o anteriores-, o tal vez la intertextualidad sea interior con los textos del propio escritor, puesto que en la experiencia de cada escritor aparecen términos que se usan repetidamente y, al mismo tiempo, se repita el empleo de aspectos estilísticos, imágenes retóricas e ideas que refleja las características propias que distingue cada

⁶⁹¹ Jenny, Laurent, «La estrategia de la forma», *Poétique*, n. 27, 1976, págs. 257-281, la cita es de la página 267.

experiencia, que le da su propia identidad lingüística, retórica y estilística, que forma los elementos de la estructura del texto, la visión estética e intelectual que quiere revelar al mundo.

En este sentido, Laurent Jenny distingue entre intertextualidad implícita y explícita (imitaciones, citas, plagios). Así mismo, Jenny destaca la importancia del fenómeno de la intertextualidad para el texto literario, porque, a su juicio:

“Fuera de la intertextualidad, la obra literaria sería llana y simplemente imperceptible”.⁶⁹²

En este sentido, conviene mencionar que la experiencia de Carmen Martín Gaité ofrece un ejemplo claro y rico de la multiplicidad de mecanismos y clases de la intertextualidad, ya que en sus obras se nota el empleo de varios aspectos estilísticos, la estructura de la imagen poética y la perspectiva hacia el mundo, utilizando para ello su imaginación creativa y su claro talento para demostrar el carácter de innovación y evolución en sus nuevos textos, confirmando de esta manera su capacidad para desarrollar esta experiencia y conseguir el concepto de la productividad que puso Kristeva como condición para realizar la intertextualidad, lo que indica que la intertextualidad debe lograr la innovación y garantizar la evolución para adquirir su legitimidad creativa.

⁶⁹² Jenny, Laurent, «La estrategia de la forma», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba [sel. y trad. Desiderio Navarro, 1997, pág. 104.

Carmen Martín Gaité ha podido alcanzar su renovadora presencia en sus propias obras al enriquecer su experiencia, desarrollar su lenguaje retórico y técnico y mezclar en su diccionario literario un lenguaje de retórica alta y el lenguaje de nivel social; algo que confirma la variedad de referencias textuales y lingüísticas de aquel lenguaje al profundizar el estado de interacción entre la memoria del texto literario y la memoria del receptor, e invocar el espacio de aquel lenguaje emocional e imaginariamente para el lector, por medio de los mecanismos de la intertextualidad con la lengua social, y al entrar en la escena de los sencillos detalles de la vida cotidiana -sobre todo en el sentido de apareamiento entre lo privado y público- debido a la correlación de estos niveles, la superposición en el tejido de la experiencia y las cuestiones existenciales, humanitarias y sociales que vive.

Por otro lado, es digna de mención la eficacia de la imaginación y su papel para fertilizar y enriquecer la poética del texto en Carmen Martín Gaité, que se refleja en su capacidad de modernizar y desarrollar aquella poética, construir la imagen poético-estética y semánticamente, utilizar en el estilo dialogal multi-sonidos y pronombres, y diversificar los aspectos de estructura rítmica del texto. Aquí aludimos a varias formas de la intertextualidad, entre ellas: intertextualidad del vocabulario, intertextualidad de la idea o la visión hacia el mundo, intertextualidad de la imagen poética e intertextualidad del tema. Y, al

mismo tiempo, nos referimos a las características estilísticas y la determinación de los mecanismos de intertextualidad utilizados en este sentido.

III.2. La intertextualidad y el concepto de la transformación.

Pretendemos partir de un concepto amplio de la Intertextualidad, considerándola como un proceso que se puede manifestar y concretar por caminos diversos. Entendemos la Intertextualidad tal como la entiende hoy la teoría literaria, es decir, como la presencia en un determinado texto de otros textos que le han precedido. Esta presencia se concreta en la utilización de temas, expresiones, estructuras, ideas, términos, recursos narrativos, etc., de esos otros textos. Pero no pensamos que ese diálogo de textos tenga que manifestarse siempre y necesariamente a través de la cita o la alusión explícita, sino que puede expresarse a través de imitaciones o repeticiones no explícitas de determinados rasgos.

En efecto, esta idea nos parece el punto de vista más acertado porque, como veremos, es el que la propia Carmen Martín Gaité defendió y el que puede rastrearse en su obra. Nuestro análisis partirá, por tanto, de la explicación del concepto de Intertextualidad que está presente en sus escritos. Como veremos, Carmen Martín Gaité tenía una visión muy personal de lo que es y lo que supone la influencia de unos autores en otros, la coincidencia entre textos de distintos autores.

Desde la perspectiva intertextual pretendemos acercarnos a Carmen Martín Gaité como lectora y crítica literaria y conocer los motivos de sus elecciones y sus preferencias en las lecturas. Precisamente, por las reseñas literarias recogidas en su célebre novela *El cuarto de atrás*, consideramos que esta novela nos sirve como el mejor ejemplo del fenómeno de la intertextualidad.

Por lo tanto, en la obra de Carmen Martín Gaité encontramos claramente la presencia real y explícita de un texto dentro de otro que demuestra, como veremos, los casos de relaciones intertextuales, pero que se manifiestan y concretan en aspectos diversos y con distinto grado de explicitación. Sin embargo, en este capítulo nos proponemos analizar los distintos paisajes que recorre la obra de Carmen Martín Gaité en su comunicación con otros textos precedentes, puesto que *El cuarto de atrás*, a juicio de Robert Spires es un libro compuesto por otros textos en el que se mezclan, además, la ficción y la teoría literaria”.⁶⁹³

Por su parte, y en este mismo marco, María Elena Soliño reafirma claramente la plena relación intertextual de la novela de Carmen Martín

⁶⁹³ Spires, Robert C., «Intertextuality in *El cuarto de atrás*», en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. (eds.), *From fiction to metafiction. Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 139-148.

Gaite; así, Soliño define *El cuarto de atrás* como “un collage de otros textos”.⁶⁹⁴

De hecho, no nos resulta difícil descubrir el juego intertextual que ejerce Carmen Martín Gaité en su obra literaria, ya que a través de una lectura atenta de su obra nos permite detectar una amplia serie de relaciones intertextuales de determinados autores, obras o géneros literarios, que se manifiestan bajo distintos aspectos mediante la presencia de citas, alusiones o intertextos más o menos explícitos. Para la autora salmantina el acto de lectura constituye una experiencia íntimamente personal, que tenía gran repercusión en su propia vida y en su personalidad y, en este sentido, conviene destacar que el diálogo con otros escritores, a través del texto, está presente en varias escrituras, en base a la teoría de Bajtín en la que apunta que:

“La palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras”.⁶⁹⁵

En efecto, al hablar de la intertextualidad literaria sería imprescindible pensar en el carácter dialógico del discurso a través de un espacio de coincidencia entre distintas voces propias y ajenas, mediante una práctica armonizada polifónica del lenguaje. En este

⁶⁹⁴ Soliño, María Elena, «Colorín, colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaité, Matute y Tusquets ante los cuentos de hadas», en Villalba Álvarez, Marina (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. I Congreso de Narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 189-199.

⁶⁹⁵ Kristeva Julia, *Semiótica 1*, op. cit., pág. 188.

sentido, José Enrique Martínez Fernández señala que la novela es el tipo del discurso literario en el cual:

“El dialogismo se refracta básicamente [...] la dialogicidad atañe a numerosos aspectos del lenguaje [...] uno de ellos es el de las *voces ajenas* o *voces enmascaradas*, es decir, el de la reproducción del texto ajeno en la producción de otro nuevo texto-marco [...] En estas voces enmascaradas está el *origen*, sin duda, del concepto de intertextualidad”.⁶⁹⁶

Por su parte, Desiderio Navarro vincula y asocia el texto que tenemos con los textos anteriores; así mismo, explica que el intertexto se convierte en un corpus indefinido, ya que a juicio de Navarro:

“El conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un corpus indefinido”.⁶⁹⁷

De hecho, cabe mencionar que debido a la diferencia de las tendencias críticas estamos ante distintas definiciones del concepto de la intertextualidad, puesto que mientras la intertextualidad para Julia Kristeva es como una de las principales característica del texto que refiere a otros textos anteriores o simultextos, vemos que Michel Foucault, en su presentación al concepto de la intertextualidad, nos abre camino para incorporar la idea de la intertextualidad de las obras, afirmando que cualquier texto no debe ser pensado como algo

⁶⁹⁶ Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2002, pág. 54.

⁶⁹⁷ Navarro, Desiderio, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas, 1997, pág. 170.

terminado en sí mismo, sino que por naturaleza está conectado a otros textos a través de voces acumuladas, secuenciales y sucesivas.⁶⁹⁸

Así que la intertextualidad se realiza a través de operaciones de absorción y transformación, total o parcial, de varios textos extendidos en el tejido de determinado texto literario, de manera aceptada o rechazada. En este sentido, Ronald Barthes destaca que el texto no puede vivir aislado, por lo que nos explicó el concepto del intertexto de la siguiente manera:

“Eso es realmente el intertexto, la imposibilidad de vivir fuera del tiempo infinito -sea éste Proust, o el diario, o la pantalla de televisión: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida”.⁶⁹⁹

Del mismo modo, para Barthes, un texto literario vale por todos los textos de la literatura no porque los represente sino, a juicio del propio Barthes, porque el conjunto literario no es nunca sino un solo texto.⁷⁰⁰

De esta manera, Barthes coincide con las reflexiones del poeta chileno Jorge Teillier, en las que manifiesta claramente la existencia de relaciones intertextuales en su propia obra, que se trata de un solo libro. En este sentido, Teillier dice:

⁶⁹⁸ Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

⁶⁹⁹ Barthes, Roland, *El Placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1987, págs. 58-59.

⁷⁰⁰ Barthes, Roland, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980, pág. 8.

“Creo que todos mis libros forman un solo libro, publicado en forma fragmentaria”.⁷⁰¹

Por otro lado, conviene subrayar que la obra literaria no se concibe como una obra cerrada y conclusa, sino que requiere ser abierta y completada por el lector en el acto de leer. O sea, que el autor ya no es el único poder de la obra literaria, sino que este poder es compartido de forma corresponsable con el lector. De manera que el lector también participa en la obra, en la medida en que interpreta y aporta su cuota de valor. Quiere decir que el lector compone un elemento principal del paisaje literario, estableciendo una zona de mutuas influencias entre seres, al igual que el propio escritor o poeta. En este sentido, Jorge Teillier afirma que en el paisaje literario el poeta no es más que un observador de los demás elementos del texto:

“Los poetas ya no se sitúan como centro del universo, con el yo desorbitado y romántico de Huidobro (hablo con una voz venida del principio de los siglos), Neruda o Pablo de Rokha, sino que son observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y de las cosas”.⁷⁰²

En este mismo marco, Mijail Bajtín destaca la importancia de la orientación del texto hacia alguien -porque un enunciado requiere dos elementos, que son autor y destinatario- a través de una comprensión dialógica, ya que un enunciado requiere una respuesta -sea de rechazo

⁷⁰¹ Teillier, Jorge, *Muertes y maravillas*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1971, pág. 14.

⁷⁰² Teillier, Jorge, «los poetas de los lares», en *Boletín de la Universidad de Chile* n° 63, diciembre de 1965, pág. 51

o de consentimiento- ya que, a juicio de Bajtín, en caso contrario estos textos se convierten en:

“Impersonales, no pertenecen a nadie y a nadie están dirigidas”.⁷⁰³

Por su parte, George Landow, catedrático de la Universidad de Brown, expone las funciones del escritor y el lector a través de la hipertextualidad, subrayando la instauración de relaciones de poder determinadas entre las diferentes partes que intervienen en el texto: editor, autor, lector. En este sentido, Landow otorga un mayor poder decisorio al lector, que es capaz de elegir entre diversos caminos de lectura.⁷⁰⁴

De hecho, la teoría antes mencionada del hipertexto de Landow coincide exactamente con el modelo de texto planteado por Roland Barthes sobre las distintas redes de relación que actúan en el texto ideal. En este sentido Barthes apunta lo siguiente:

“En este texto ideal, abundan las redes que actúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden hasta donde alcance la vista; son indeterminadas...; los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero

⁷⁰³ Bajtín, Mijail, «El Problema de los Géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1979, pág. 285.

⁷⁰⁴ Landow, George, *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995, pág. 97.

su número nunca está limitado, ya que está basado en la infinitud del lenguaje”.⁷⁰⁵

Por su parte Julia Kristeva, en su propia exposición del texto, propone realizar más hincapié en el significado, en la situación metalingüística, narrativa o contemplativa.⁷⁰⁶ Así que, según el criterio de Kristeva, el texto se concibe como un engendramiento mediante sus categorías lingüísticas y su acto significativo. Por lo tanto, este entendimiento conlleva a reconocer la intertextualidad mediante la interacción de textos al interior de un nuevo texto, cuyo engendramiento se verifica precisamente como un diálogo de textos, tal como lo describe:

“Toda secuencia se hace por relación a otra proveniente de otro texto, de modo que toda secuencia está doblemente orientada, hacia un acto de reminiscencia (evocación de otro texto) y hacia un acto de sumación, como diría Mallarmé (transformación de ese otro texto)”.⁷⁰⁷

Realmente, no es conveniente puntualizar el concepto de intertextualidad que se ha adoptado sin destacar la teoría de Bajtín en la que apunta que todos los enunciados provienen de reglas de turno, por un cambio de hablante o escritor. Así, a juicio de Bajtín, ningún enunciado puede separarse o ser independiente de lo anterior, sino que

⁷⁰⁵ Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1993, pág. 14.

⁷⁰⁶ Kristeva, Julia, *Semiótica 2*, op. cit., pág. 95.

⁷⁰⁷ Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, op. cit., págs. 59-60.

cada emisión está inserta y pertenece a una cadena de habla comunicativa:

“Todo enunciado es un eslabón en la cadena muy complejamente organizada, de otros enunciados”.⁷⁰⁸

En el mismo sentido, Julia Kristeva adopta la teoría de Bajtín respecto al término de intertextualidad cuando se refiere a la existencia de discursos previos como precondition para el acto de significar. Por eso, Kristeva define la intertextualidad como:

“Todo texto que se construye como un mosaico de citas y es también la absorción y transformación de otro texto”.⁷⁰⁹

Por su parte, el catedrático de filología inglesa de la Universidad de Alicante, José Antonio Álvarez Amorós, propone denominarlas intertextualidad *in praesentia* e intertextualidad *in absentia*. En este sentido, Amorós explica la intertextualidad *in praesentia* de la siguiente manera:

“Una verdadera y verificable incorporación de rasgos constructivos o semánticos del texto referente”. Se produce cuando hay una presencia de un texto extraño dentro de otro”.⁷¹⁰

En este sentido, hay que destacar que el problema consiste en que no resulta fácil encontrar los límites de separación entre la

⁷⁰⁸ Bajtín, Mijail, *¿Qué es el lenguaje?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1998, pág. 258.

⁷⁰⁹ Kristeva, Julia, «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en Navarro, Desiderio (comp.), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, op. cit., pág. 3.

⁷¹⁰ Álvarez Amorós, José Antonio, *Ulysses como paradigma de intertextualidad: la hipótesis del narrador-citador*, Madrid, Palas Atenea, 1991, pág. 25.

superposición textual y el plagio, debido a que en el espacio del texto se entrecruzan numerosas expresiones tomadas de otros textos.

Sin embargo, hemos de subrayar que, a pesar de la distinción entre ambos tipos, los dos insertan en el texto elementos procedentes de otros textos. La diferencia radica en que la intertextualidad es verificable en el primer caso, ya que existe un mensaje literal que permite un estudio. En cambio, el segundo tipo de intertextualidad no da posibilidad de un estudio sintáctico-composicional, sino que lo permite solo en el ámbito pragmático.

Por otro lado, hemos de mencionar que la función de una superposición textual sobre otros textos no reduce la importancia del nuevo texto surgido, puesto que no elimina su privacidad creativa sino que, al contrario, confirma sus distinguidas características como un texto independiente que ha superado el texto original. Y según Bajtín, la diferencia entre los textos tiene que ver con la función discursiva:

“Una función determinada (...) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, producen determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables”.⁷¹¹

Por su parte, el lingüista y crítico literario estructuralista checo Jan Mukarovsky subraya la importancia de la estructura artística del texto que constituye una producción textual. Por lo tanto, Mukarovsky

⁷¹¹ Bajtín, Mijail, *¿Qué es el lenguaje?*, op. cit., pág. 252.

destaca la función estética del texto para comprender la totalidad de la esfera de acción, señalando que:

“No sólo la obra artística particular y la evolución de cada arte como conjunto, sino también las relaciones mutuas entre las artes tienen carácter de estructura”.⁷¹²

Asimismo, la mencionada idea de Mukarovsky sobre la estructura del texto artístico coincide con la teoría de Iouri Lotman en la que afirma que el concepto de texto debe considerar en su base la expresión, la delimitación y el carácter estructural. Lotman, por lo tanto, apunta que la noción de texto no solo depende de las construcciones estrictamente lingüísticas, sino a todo conjunto de símbolos expresado que tiene una función en la cultura, la cual, a su vez, sería también texto.⁷¹³

Y, por otro lado, respalda la propuesta de Kristeva (anteriormente citada) que abre, por interioridad, el texto a otros textos, para intentar establecer el engendramiento del texto poético. Sin duda, la intertextualidad no se produce dentro de los bordes de la misma cultura, ya que se extiende para conducirnos hacia otras culturas; por ejemplo, cuando habla sobre la influencia del uso de la mitología y la tradición religiosa y popular en la experiencia literaria contemporánea,

⁷¹² Mukarovsky, Jan, *Escritos de Estética y semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pág. 161.

⁷¹³ Lotman, Iouri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, pág. 71.

como consecuencia de la influencia y la interacción entre esta experiencia y la de otro poeta.

Por su parte, Philippe Sollers destaca la pluralidad del texto que se encuentra dentro de otros textos, y reafirma que el texto no surge separado del resto del sistema constituido por la historia de la humanidad, sino como escritura-lectura, como eco, como variación de esta historia. Representa una pluralidad, de modo que:

“Todo texto se encuentra en el cruce de varios textos de los cuales es a la vez relectura, acentuación, desplazamiento y profundidad. En cierta medida un texto vale lo que vale su acción integradora (...) de otros textos”.⁷¹⁴

Por otro lado, la intertextualidad se produce a través de la visión intelectual y estética, y de la transformación retórica ejercida por el nuevo texto. En este sentido, según el catedrático de literatura moderna árabe, el sirio Naim El Yafeí, la función principal de la intertextualidad, en este caso, sería realizar una misión contextual que enriquece el texto, otorgarle una profundidad, inyectarle con energía simbólica ilimitada, y establecer un foco radiante de un conjunto de insinuaciones en las que se multiplican las voces y lecturas.⁷¹⁵

⁷¹⁴ Sollers, Philippe, «Écriture et revolution», en *Théorie de'ensemble*, París, Seuil, 1968, pág. 75.

⁷¹⁵ El Yafeí, Naim, *Atiaf el wagh el wahed*, Damasco, Ittihad Alkuttub Alarab, 1997, pág. 84. (Traducción del título: *Apariciones de una sola cara*, Damasco, Federación de los Escritores Árabes).

La intertextualidad se convierte en un requisito imprescindible no solo para el escritor, sino como guía de lectura. En este sentido, Michael Riffaterre considera que la intertextualidad supone una actitud, una disposición que:

“Orienta la lectura del texto [...] Es el modo de percepción del texto que rige la producción de la significancia, mientras que la lectura lineal sólo rige la producción del sentido”.⁷¹⁶

III.3. *El cuarto de atrás*: imaginación, fantasía, misterio, ambigüedad y mucho más.

“En la mente humana existe una especie de cuarto trasero donde se almacenan los recuerdos, un cuarto donde todo está revuelto y cuya cortina solo se levanta de vez en cuando, sin que sepamos cómo ni por qué”.

Carmen Martín Gaité

Conviene recordar que Carmen Martín Gaité obtuvo El Premio Nacional de Literatura en 1978, con *El cuarto de atrás*. La autora empieza a escribirla al final de la dictadura de Franco. Por lo tanto, gracias a esta novela, la escritora salmantina se convertirá en la primera mujer que obtenga este ilustre Premio.⁷¹⁷

En esta novela la escritora inventa personajes para hablar de muchas cosas, e incluso de sí misma, eligiendo para la autora,

⁷¹⁶ Riffaterre, Michael, «El intertexto desconocido», op. cit., pág. 171.

⁷¹⁷ Carmen Martín Gaité recibió por segunda vez el Premio Nacional de Literatura en 1994 por el conjunto de su obra.

narradora y protagonista el mismo nombre, Carmen. La protagonista es desdoblada en tres personajes, que son: Carmen, el hombre de negro (su interlocutor y *alter ego*) y Carola (su subconsciente).

La autora inventó de manera perfecta el hombre de negro, que sirve de pretexto y activador de su memoria para recuperar el hilo de los recuerdos al volver a encontrarse con el pasado mediante el mundo de la fantasía. Es decir, reactivar y recuperar todos aquellos instantes históricos de la vida de la escritora, sobre todo el de la niñez, el del sueño y el de la adolescencia, mediante un acto de autorreflexión y de auto consciencia.

La novela transcurre dentro de un tejido creativo consistente en largas digresiones con el diálogo fluyente como base fundamental para exponer y proporcionar detalladas descripciones. Por otro lado, cabe mencionar que la novela se realiza y se ejerce dentro de un juego intertextual compuesto por distintos escenarios misteriosos, fantásticos, sentimentales, tradicionales y teatrales.

A lo largo de la novela vamos a descubrir y conocer la personalidad de la protagonista-autora Carmen Martín Gaité a través de sus propias palabras, comentándonos sus recuerdos y sus memorias para definirse y dar un sentido a su propia identidad ante la misteriosa presencia de su interlocutor, al hombre de negro. En este diálogo de la protagonista con su entrevistador, en una noche de insomnio, nos acerca a las principales etapas de su vida a través de sus comentarios y

recuerdos: su infancia, que coincidió con la Guerra Civil, y su adolescencia y juventud, durante una dura posguerra.

III.3.1. Planteamiento sinóptico de la novela.

El hilo de la narración de la novela transcurre en el marco de una misteriosa visita que realiza el hombre vestido de negro a la protagonista, una escritora llamada Carmen Martín Gaité, durante una noche de insomnio y tormenta. El visitante-entrevistador es un periodista, anónimo interlocutor cuya identidad permanecerá oculta en todo momento, que utiliza el pretexto de entrevistarla para establecer una larga conversación con la escritora en la que Carmen, a través de la memoria, hable de su propia vida, transcurrida desde su despreocupada infancia en el cuarto de atrás de su casa hasta el entierro del general Franco en 1975. Así que la autora empieza a escribir la historia de *El cuarto de atrás* con la muerte de Franco.

Por otro lado, cabe mencionar que el tejido de la novela se desarrolla mediante un juego de espejos intertextual, consistente en la mezcla de los recuerdos de infancia y juventud de Salamanca con sus reflexiones sobre los sueños, la fantasía, la memoria, la autorreflexión literaria, el amor y otras reflexiones socio-históricas y culturales relacionadas con las circunstancias vitales de la protagonista-escritora durante la guerra y posguerra. La protagonista, a lo largo del

transcurso de la novela, mantiene un diálogo ágil y comunicativo, para desgranar ante su entrevistador- *alter ego*- largas y detalladas descripciones sobre distintos temas y preocupaciones, tanto propias como de su sociedad.

Por lo tanto, el panorama discursivo de la novela se estructura mediante diversos juegos narrativos en los que la protagonista empleó varios recursos estilísticos, sobre todo su minuciosidad descriptiva para hacer llegar estilísticamente el mensaje literario que pretende enviar al lector, no mediante de un estilo literario tradicional, sino a través de una mezcla de fantasía y ficción.

Un breve resumen de la novela sería: una mujer -supuestamente la narradora, Carmen, transformada en personaje de su propia novela que vive una noche de insomnio- ha recibido, inesperadamente, la visita de un desconocido que la provoca y que establece una larga conversación con ella. De modo improvisado, como si la conociera anteriormente; le hace una entrevista abierta en la que la estimula a hablar y a revelar muchos asuntos de su vida, mediante un escenario misterioso. El resultado de esta enigmática visita de aquel hombre de negro produce un final inesperado que deja al lector en la vacilación de distinguir los límites entre la realidad y la ficción, sin poder conocer con claridad si se trata de un sueño o de una vivencia verdadera.

Cabe destacar que la novela consta de siete capítulos que conforman la narración. Si bien el simbolismo y la carencia de fronteras

entre lo real y lo no real nos acompañan a lo largo del texto, podemos señalar que el último capítulo, titulado «*La cajita dorada*», puede servir como epílogo que pone fin a aquellos límites entre lo verdadero y lo fantástico, sobre todo en el punto de la aparición de la propia obra en la cama de la protagonista al final de su noche de insomnio.

Asimismo, subrayamos que el capítulo cuarto, «*El escondite inglés*», es el más largo de la novela, seguido por el segundo, «*El sombrero negro*», mientras que el último capítulo, anteriormente señalado, es el más breve y se dedica a ofrecer una solución y descifrar los enigmas de la narración.

El primer apartado, «*El hombre descalzo*», es el más misterioso de la novela; desde la extraña y sorprendente visita del hombre de negro hasta la propia personalidad de aquel enigmático hombre-entrevistador, produce y extrae una biografía narrada por la propia autora, que nos ofrece abundantes detalles basados en la memoria discurrida entre su niñez, adolescencia y juventud y la guerra y posguerra.

En el segundo capítulo, «*El sombrero negro*», la protagonista-escritora emplea el pretexto del visitante-entrevistador, el hombre de negro, para hablar sobre su carrera literaria, sus primeros inicios creativos, su primera obra y otros datos personales, utilizando como punto de arranque aquellos papeles que notó el hombre junto a la máquina de escribir de la autora y que provocaron la curiosidad del

visitante, que empezó a realizar preguntas a la autora para animarla a hablar sobre su vida privada.

Mientras que el tercero, «*Ven pronto a Cúnigan*», nos lleva al mundo de la imaginación y del sueño que inventó la autora para liberarse de todo tipo de obstáculos y para comentar muchos recuerdos e historias de su infancia y juventud, poniéndose ante el espejo como modo de transformación y vuelta hacia el pasado en un viaje imaginario lleno de fantasía y escenas artísticas.

En el capítulo cuarto, «*El escondite inglés*», la autora navega en un mundo misterioso repleto de símbolos enigmáticos: cuadros, objetos reales y domésticos (bandeja, vasos, cajita dorada). Se dedica mucho espacio al tema de la mujer durante el franquismo, utilizando reseñas artísticas como cuadros, canciones de la época, películas, novelas rosa, figuras femeninas e incluso históricas, como Isabel la Católica.

El capítulo quinto, «*Una maleta de doble fondo*», refleja la vuelta de la escritora hacia el pasado para hablar sobre las lecturas de la infancia. La autora lo empezó con la referencia al libro de Todorov que encontró encima de su almohada para darle el motivo de escribir una novela fantástica. En él la protagonista comenta a su entrevistador sus recuerdos de Salamanca, del Instituto donde ocurrieron sus primeras aventuras literarias y comenta también algo sobre la situación femenina de aquella época.

El capítulo sexto, «*La isla de Bergaï*», al igual que el tercero, discurre dentro del mundo de la imaginación y el sueño, ya que la protagonista inventa esta isla imaginaria como símbolo de libertad, como espacio de fuga en el que puede comentar lo prohibido con desenvoltura.

El último capítulo, el séptimo, es más breve y se dedica a dar fin a la novela. Por tanto, este capítulo opera como punto de separación entre el mundo de la fantasía y el de la verdad, mediante la aparición de personajes y objetos reales en y cerca de la cama de la protagonista al despertarse por la madrugada: la llegada de su hija que, habló con ella, la existencia de la bandeja y los vasos de té, además de la propia novela *El cuarto de atrás*, que es el resultado de este misteriosa noche de insomnio.

III.3.2. *El cuarto de atrás*: un rasgo distintivo en la trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité.

De hecho, *El cuarto de atrás* representa un hito en el proceso literario de la autora. La atención que presta la crítica a la obra narrativa de Carmen Martín Gaité desde su primera novela, *El balneario*, publicada el año 1955, y sus siguientes cinco novelas⁷¹⁸, publicadas hasta el año 1977, resultó casi insignificante. Sin embargo,

⁷¹⁸ Son las siguientes: *Entre visillos* (1958), *Las ataduras* (1960), *Ritmo lento* (1963), *Retahílas* (1974) y *Fragmentos de interior* (1976).

la aparición de *El cuarto de atrás* (1978) causó un radical cambio de actitud entre los críticos que, a partir de esta fecha, dedicaron un gran número de estudios y artículos a su obra y en particular a esta novela.

Por lo tanto, es conveniente señalar que con esta obra la escritora pudo pasar de una etapa habitual a otra más innovadora que consiste, según Blas Matamoro, en la superación del neorrealismo de los años cincuenta, que había cultivado hasta entonces, para producir una obra diferente de las anteriores a través de la aparición del subconsciente, el tema de la cultura como refugio y el tratamiento dado a la condición femenina.⁷¹⁹

Por su parte, la escritora y crítica estadounidense Joan Lipman Brown subraya que *El cuarto de atrás* es un mejor ejemplo de metaficción literaria. En este sentido, Brown destaca que la concepción de Carmen Martín Gaité sobre el quehacer literario en esta novela radica en cuatro importantes principios, que son: la literatura sirve como forma de evasión de la realidad, se asocia a la comunicación, representa la memoria y refleja un modo de catarsis.⁷²⁰

Brown hizo hincapié en la importancia del momento histórico que provocó la elaboración de la novela y avivó los principales contenidos que se debaten insistentemente en *El cuarto de atrás*: la opresiva

⁷¹⁹ Matamoro, Blas, «Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás», en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 351, septiembre de 1979, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1979, págs. 581-605.

⁷²⁰ Brown, Joan Lipman y M. Smith, Eliane, «*El cuarto de atrás*: Metafiction and the Actualization of Literary Theory», *Hispanófila* 90 (mayo 1987), págs. 63-70.

conformidad de la vida de provincias, el papel impuesto a la mujer en un orden tradicional, la educación bajo el régimen franquista y las circunstancias políticas del momento. En este sentido, la escritora estadounidense expone que la muerte de Franco permitió que esta novela incluyera referencias explícitas al franquismo como culpable de la situación de la mujer a través de mencionar a organizaciones como la Sección Femenina o la Falange.⁷²¹

Realmente, *El cuarto de atrás* es un texto extraordinario porque desde su aparición en 1978 acercó a Carmen Martín Gaité a los círculos académicos internacionales, en particular los estadounidenses, donde la lectura de la novela recibió gran interés y atención, tanto por parte de los estudiantes de la narrativa española moderna como por parte de los críticos de este país. Por tanto, podemos destacar que la preocupación de la crítica por *El cuarto de atrás* se atribuye, sin duda, a algunos factores, entre ellos la complejidad de su estructuración, la extraordinaria carencia de las fronteras entre realidad y fantasía, los distintos juegos intertextuales incorporados a la novela, la abundancia de recursos sociales, políticos, históricos, culturales y artísticos introducidos en el texto y su excelente planteamiento de la condición de la mujer española en época de Franco.

⁷²¹ Brown, Joan Lipman, «One Autobiography, Twice Told: Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás*», op. cit., págs. 37-47.

Por otro lado, hay que mencionar que *El cuarto de atrás* demuestra ante la crítica el gran quehacer literario de Carmen Martín Gaité como inventora de ficción; abrió la puerta para que cada novela posterior de la autora haya sido reconocida como un acontecimiento, que se ha recibido con gran expectación.

Por consiguiente, *El cuarto de atrás* pavimentó el camino a numerosos estudios por parte de distinguidas figuras literarias de Los Estados Unidos sobre la trayectoria de Carmen Martín Gaité. En este sentido cabe referirse, por ejemplo, al libro de Joan Lipman Brown, *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, publicado en 1987. La importancia de este libro, dirigido a lectores estadounidenses, consiste en que presenta una exposición detallada de toda la obra narrativa de Carmen Martín Gaité hasta 1981. También conviene mencionar que Brown es la autora de la primera tesis doctoral sobre Carmen Martín Gaité escrita en los Estados Unidos, titulada "Nonconformity in the Fiction of Carmen Martín Gaité", 1976.

Asimismo, cada vez aumenta más el número de los alumnos estadounidenses interesados por la obra de Carmen Martín Gaité que dedicaron sus estudios de postgrado a la narrativa de la autora y demostraron gran interés por analizar aspectos recurrentes en su obra, como el lenguaje, el diálogo, la búsqueda de la propia identidad, el tema de lo fantástico, el tono autobiográfico y la situación de la mujer en su narrativa.

En este mismo sentido, hemos de señalar que *El cuarto de atrás* acercó la autora a las instituciones académicas estadounidenses y le abrió la puerta para convertirse en un visitante deseado en este país, ya que recibió su primera invitación un año después de la publicación de esta novela. Allí la escritora mantuvo excelente relación con Joan Brown y hasta colaboró con ella en la edición de un libro escolar para estudiantes de nivel intermedio de lengua española.

El gran interés del mundo académico y literario estadounidense por *El cuarto de atrás* conllevó que esta novela fuera traducida al inglés.⁷²² La importancia de este hecho consistió en que los lectores de este país empezaran a prestar más atención e interés por toda la obra de Carmen Martín Gaité en particular y por la narrativa española moderna en general. También abrió el camino de los medios informativos del país, sobretudo la prensa, donde se publicaron muchos artículos dedicados a la autora. Por lo tanto, y gracias a *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité ha conseguido una gran fama ante el público del otro lado del atlántico.

Hay que decir que el interés prestado a *El cuarto de atrás* en Estados Unidos es anterior al registrado en España y la propia Carmen Martín Gaité atribuye su fama al hispanismo norteamericano. En este marco, conviene citar las palabras que nuestra autora incluyó en su prólogo del libro editado por dos profesoras estadounidenses:

⁷²² *The Back Room*. Trad. Helen R. Lane, New York, Columbia University Press, 1983.

“He venido comprobando con progresiva perplejidad la cálida acogida que aquí se les dispensa a mis escritos. Los críticos y estudiantes norteamericanos repartidos por las más distantes universidades -localizadas en puntos que hasta hace poco eran para mí nombres borrosos e irreales en un vasto mapa de colores- le vienen dedicando a mi obra, a pesar de no estar aún traducida al inglés, una atención mucho más seria y rigurosa de la que ha merecido nunca entre mis compatriotas de 1954 hasta la fecha”.⁷²³

La singularidad de *El cuarto de atrás* se atribuye también al hecho de que se trata de una estupenda metaficción literaria basada en el arte de la simbología, donde la autora establece un espacio simbólico mediante el arte de la interlocución para crear una red de juegos tejidos y enlazados, que provoca la curiosidad del lector para intentar desatar esta red de nudos en búsqueda de un final claro de la metanovela.

Sin duda, la importancia de *El cuarto de atrás* consiste en que en ella se refleja el conjunto de todos los temas que suelen recurrirse en su obra: la búsqueda de interlocutor, el anhelo por el diálogo y la comunicación, la opresiva conformidad de la vida de provincias, la perfecta exposición de la problemática de la mujer que expone el papel adjudicado a la mujer en un orden tradicional, la intertextualidad, la manera de recuperar el pasado a través de la memoria para comprender el presente, la participación del lector en el juego fantástico del texto, la manera de vincular el hecho literario con lo social y el cumplimiento

⁷²³ Servodidio, Mirella d'Ambrosio, y Wells, Marcia L., «Oneiric Intertextualities», in *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Eds. Mirella Servodidio, y Marcia L. Welles, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983, pág. 19.

con el deber de ser testigo fiel de la historia al preocuparse por las circunstancias políticas del momento. En este sentido, conviene aludir a la afirmación de Manuel Durán al considerar la novelística de Carmen Martín Gaité como un libro en el que se van produciendo diversas transformaciones.⁷²⁴

Asimismo, la opinión de Julián Palley coincide con la de Manuel Durán: *El cuarto de atrás* es un crisol de varios temas y normas narrativas que unió la autora en una sola novela. En su artículo crítico “El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité”, Palley expone:

“Al buscar la forma de la novela, encontramos una mezcla sorprendente de varios géneros: novela fantástica, confesión o autobiografía, ensayo, crítica social, novela dentro de novela”.⁷²⁵

De hecho, la categoría de esta novela radica en que se considera una de las obras más importantes de la literatura de la España de posguerra, ya que la autora logró poner de relieve la dura y amarga etapa de posguerra mediante la mezcla de lo misterioso con lo histórico, con un tono de humor. Por lo tanto, la protagonista elige la imaginación como refugio y modo de liberación. Así, la novela para Gustavo Martín Garzo es un libro de memorias y una larga conversación:

⁷²⁴ Durán, Manuel, «Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin», en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, n° 116-117, julio-diciembre de 1981, págs. 233 – 240, la cita es de la página 234.

⁷²⁵ Palley, Julián, «El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás*», op. cit., pág. 22.

“*El cuarto de atrás* es un ensayo sobre el oficio de escribir, un libro de memorias y una novela fantástica. Pero, por encima de todo ello, es una larga conversación. Todos los libros de Carmen Martín Gaité son una conversación, pues para ella escribir nunca fue distinto a hablar. Hablar con alguien ausente, puede que desconocido, pero, en definitiva, una conversación en toda regla. Eso es escribir, para Carmen Martín Gaité, la búsqueda de ese interlocutor providencial capaz de hacernos decir cosas insospechadas. Porque hablar no es sólo contar lo que sabemos, sino relacionarnos con lo que desconocemos. Hablar es encontrar cosas, salir al bosque y descubrir senderos nuevos, lugares misteriosos. Y eso queremos al escribir, encontrarnos con alguien que nos ayude a pensar. Escribir es hablar con el pensamiento”.⁷²⁶

III.4. Dimensiones de la intertextualidad en el cuarto de atrás.

En este apartado pretendemos abordar el tema de la intertextualidad en la trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité. Precisamente elegimos su distinguida novela *El cuarto de atrás* porque creemos que esta novela refleja un artificio intertextual permanente, donde se pueden localizar varias pistas intertextuales existentes, mediante una serie sucesiva de piezas textuales de diversos discursos culturales absorbidos, interiorizados y filtrados por parte de la protagonista, en un panorama narrativo que nos acerca, cada vez más, a la propia historia de la protagonista.

⁷²⁶ Martín Garzo, Gustavo, *Prólogo a El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, Madrid, Siruela, 2009.

Pretendemos abarcar los distintos aspectos de la intertextualidad que empleó la autora y prestamos especial atención al destacado papel del espacio fantástico. Por ello, subrayamos que la autora, dentro de este espacio fantástico, emplea varios elementos y objetos, tanto reales como irreales, que forman parte del escenario de la trayectoria vital de la protagonista y, por consiguiente, reflejan el hilo de sus recuerdos mediante la transformación y el uso de otros recursos literarios, como la ironía y la invención.

De hecho, la intertextualidad es una de las características más recurrentes de la novelística de Carmen Martín Gaité. Así, en su trayectoria literaria podemos detectar distintos aspectos y formas de intertextualidad, algo que vamos a verificar en su novela *El cuarto de atrás*, que tomamos como base de lectura en su itinerario literario, puesto que en sus obras se pueden localizar casi todas las clases de la intertextualidad establecidas por Genette, que pasamos a recordar:

1. La intertextualidad, definida como una relación de co-presencia entre dos o más textos, o la presencia de un texto en otro.
2. El *paratexto*, ordenamiento del texto o el borrador del mismo (pre-texto).
3. La *metatextualidad*, comentario que une un texto con otro, sin citarlo necesariamente, en una relación más bien crítica.
4. La hipertextualidad, relación de un texto con un texto anterior o hipotexto.

5. La *architextualidad*, relación absolutamente muda que articula, a lo sumo, una mención paratextual. Constituye un conjunto de categorías generales o trascendentales.⁷²⁷

Sin embargo, conviene mencionar que el primer tipo de transtextualidad de Genette -la intertextualidad- es el más ejercido en la novela, ya que figura una enorme cantidad de referencias a discursos culturales de diversas formas, a través de una mezcla de la cultura alta y la cultura popular. Por lo tanto, a lo largo de la novela se nota que otros textos se encuentran insertos en un texto de lo cual se produce una mezcla de ambas culturas: la del propio texto y la del entorno. En este sentido Dunia Gras expone que Carmen Martín Gaité demuestra un gran interés hacia las distintas prácticas literarias en su narrativa:

“Carmen Martín Gaité ha mostrado una curiosidad constante por los más diversos géneros literarios, por los que ha transitado libremente”.⁷²⁸

Por su parte Carmen de Mora Valcárcel considera que *El cuarto de atrás* contiene un variable conjunto de distintos textos o discursos que se unen a través de elementos comunes, por lo tanto, para de Mora, la autora emplea en su novela el último tipo de la categoría de intertextualidad clasificada por Genette: La *architextualidad* que demuestra un conjunto de temas:

⁷²⁷ Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 10.

⁷²⁸ Gras, Dunia, «El cuarto de atrás: intertextualidad, juego y tiempo», en *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 1998, Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/dgras.htm> 1998. (Fecha de último acceso: 20 de octubre de 2010).

“El texto de Martín Gaité es un híbrido que participa de los géneros”.⁷²⁹

Julian Palley, por su parte confirma la mezcla de distintos aspectos literarios que actúan a la vez en la novela que, a su juicio, se trata de la novela autobiográfica, la novela de misterio-policial y el género fantástico. En este sentido, Palley habla de un conjunto de:

“Novela fantástica, confesión o autobiografía, ensayo, crítica social, novela dentro de novela. Y novela onírica”.⁷³⁰

Por lo tanto, en esta novela vamos a notar cómo la autora pretendía ingresar en su obra numerosos fragmentos y piezas culturales de otros textos, hasta que la propia protagonista-Carmen se pierde y vacila entre tantos elementos y objetos dispersados a su alrededor:

“¡Qué aglomeración de letreros, de fotografías, de cachivaches, de libros...!; libros que, para enredar más la cosa, guardan dentro fechas, papelitos, telegramas, dibujos, texto sobre texto: docenas de libros que podría abrir y volver a cerrar, y que luego quedarían descolocados, apilados uno sobre otro, proliferando como la mala yerba”.⁷³¹

Por lo tanto, la protagonista cumple y coincide con la teoría de Genette sobre la intertextualidad como co-presencia entre dos o más textos o la presencia de un texto en otro, ya que en la novela aparecen textos sobre textos, textos dentro de textos, textos que confirman la

⁷²⁹ De Mora, Carmen, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1982. pág. 60.

⁷³⁰ Palley, Julián, «El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás*», op. cit., pág. 22.

⁷³¹ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, op. cit., pág. 16.

lectura de otros textos y que, por consiguiente, reflejan el mundo de la protagonista.⁷³²

Obviamente, en *El cuatro de atrás* encontramos una serie de diversas citas literarias insertas, tanto explícita como implícitamente. Sin embargo, el escritor/a que pretende ejercer la táctica de la intertextualidad, como el caso de Carmen Martín Gaité en esta novela, requiere cumplir algunas reglas y condiciones que, según Antonio García Berrio, son: una coherencia interna, garantizar un equilibrio de tensiones entre las piezas textuales y mantener una armonía inherente de la dinámica de la producción textual.⁷³³

En este sentido, podemos argumentar que nuestra autora, durante su viaje literario, llegó a alcanzar el grado de madurez que garantiza el cumplimiento de aquellas condiciones mencionados anteriormente para poder ejercer hábilmente la intertextualidad. Por lo tanto, el fenómeno de la intertextualidad, según Jesús Gómez, refleja el nivel de madurez al que llega el escritor, porque:

“Las alusiones representan un síntoma de madurez por lo que implican de reflexión sobre el género literario”; “son síntoma del éxito alcanzado por el arte nuevo (...) son un guiño con el que el autor manifiesta a su

⁷³² Genette, Gérard, *Palimpsestos*, op. cit., pág. 10.

⁷³³ García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, op. cit., 370.

público la autoconciencia sobre los procedimientos artísticos empleados”.⁷³⁴

Por otro lado, la importancia de la intertextualidad consiste en que este fenómeno añade un elemento esencial en la relación y comunicación entre el escritor y su lector. En este sentido, Desiderio Navarro apunta que la intertextualidad opera como guía para la lectura del texto y, por lo tanto, se considera como:

“Un fenómeno que orienta la lectura del texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo y que es lo contrario de la lectura lineal”.⁷³⁵

Por su parte, Kristeva expone que el nuevo texto se desarrolla gradualmente hasta que se produce como huella de lo anterior, porque, a su juicio, el texto no es un elemento independiente en sí, sino como cruce de otros textos y penetrado por otros textos. Así, el trabajo del texto, para Kristeva, es como:

“Un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior”.⁷³⁶

Obviamente, Carmen Martín Gaité en esta novela nos presenta un ejemplo destacado del fenómeno de la metaficción a través de la presencia de otros textos y novelas autorreferenciales. Es decir, la

⁷³⁴ Gómez, Jesús, «Alusiones metateatrales en las comedias de Lope de Vega», en *Cuaderno CCLXXVII, Tomo LXXIX*, mayo-agosto 1999, Madrid, Imprenta Aguirre, 1999, págs. 225 y 247 consecutivamente.

⁷³⁵ Navarro, Desiderio, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, op. cit., pág. 171.

⁷³⁶ Kristeva, Julia, «La palabra, el diálogo y la novela», op.cit., pág. 188.

novela se refleja como un texto armonizado e influido por otros muchos textos. Cabe señalar que Robert Spires observa la influencia de otros textos en *El cuarto de atrás*, a través de tres aspectos de la obra: su concepción primera como libro de memorias que da cabida a una multitud de textos con los que Carmen Martín Gaité pudiera reflejar más la forma en que vivió unos acontecimientos que su ordenación lineal, su relación con la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov y la actividad del discurso como fuerza transformadora de un producto final estático en un texto dinámico”.⁷³⁷

Por su parte, Kathleen M. Glenn destaca que Carmen Martín Gaité convierte el texto en un juego literario en su novela *El cuarto de atrás* al insertar otros textos, vincular el texto con el lector y emplear el lenguaje adecuado para perfeccionar este juego creativo. En este sentido, Glenn apunta que la autora crea una mezcla textual compuesta de abundantes referencias teatrales, artísticas y de otros aspectos varios que expone en la novela.⁷³⁸

A juicio de Elizabeth J. Ordóñez, es evidente que este artificio de insertar otros textos en la novela sirve para añadir al texto un conjunto de experiencias y lecturas variables, y provoca el nacimiento de un texto nuevo. En este sentido señala Ordoñez, por ejemplo, que Carmen

⁷³⁷ Spires, Robert C, «Intertextuality in *El cuarto de atrás*», *op. cit.*, págs. 139-148.

⁷³⁸ Glenn, Kathleen M., «*El cuarto de atrás*: Literature as *juego* and the Self-Reflexive Text», *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, *op. cit.*, págs. 149-159.

Martín Gaité, dentro de este juego creativo, incorpora la novela rosa y el misterio en su novela.⁷³⁹

De hecho, y como veremos más adelante, en *El cuarto de atrás* la autora empleó numerosos aspectos intertextuales. Así, podemos hallar: monólogo interior, diálogos con un *alter ego*, canciones, juegos de niños, poesía, literatura de otros autores, novela rosa, y novela fantástica. En este sentido, Aurora Ejido subraya que la protagonista-Carmen emplea el monólogo como medio para contarse a sí misma la historia; sobre todo, para recuperar las memorias de su pasado.⁷⁴⁰

Realmente, en *El cuarto de atrás* no podemos encontrar ninguna página de la novela que carezca de referencia a un escritor o a una obra literaria ajena, por lo que estamos ante una novela de varias lecturas. Así, en el texto aparecen abundantes alusiones intertextuales, insertadas por parte de la autora de modo explícito o implícito. Entre estas numerosas referencias podemos estacar, por ejemplo, las relativas a: Lewis Carroll (sus juegos de espejos), Bataille, Tzvetan Todorov y su estudio (*Introducción a la literatura fantástica*), Kafka y la enorme y extraña cucaracha, Miguel de Cervantes (*La gitanilla*), Edgar Allan Poe (*La carta robada*), Joyce, la leyenda de Inés de Castro, canciones de la

⁷³⁹ Ordóñez, Elizabeth, J., «Reading, telling and the Text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*», en *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*, op. cit., págs. 173-184.

⁷⁴⁰ Egido, Aurora, «Mefistófeles en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité», en *Salina*, Revista de Lletres, 8, Tarragona, 1994, pág. 2.

Sección Femenina, folklóricas, fados, la revista *Lecturas*, el poema de Antonio Machado, *Pulgarcito*, canciones infantiles, alusiones cinematográficas, canciones sentimentales, referencias populares (coplas de Conchita Piquer, novela rosa), Carmen de Icaza, Dionisio Ridruejo, las aleluyas del mundo al revés, *El elogio de la locura*, coplas gitanas, *Barba Azul*, la novela ficticia *Robinson Crusoe* (del escritor inglés Daniel Defoe), *El hombre delgado* (de Dashiell Hammett), Stevenson, Chejov, Carmen Laforet, etc.

La escritora, en este mismo sentido, y a través de un estilo humorístico e irónico, hace referencias y alusiones a modelos femeninos históricos y artísticos, como por ejemplo: Carmencita Franco, Isabel la Católica, Santa Teresa, Ana Ozores, y varios modelos de cine de aquella época.

De hecho, Carmen Martín Gaité realiza la intertextualidad en distintos aspectos. Por ejemplo, en el caso de la referencia al poema de Machado -página 46- lo hizo a través de la transcripción de los textos, mientras que en el caso de la alusión a *La carta robada*, de Edgar Allan Poe -página 45- la autora pretende ocultar la referencia. En otra ocasión, elige la referencia al nombre del escritor, como en el caso de Lewis Carroll, al reflejar sus juegos de espejos en la novela. En cuanto a la referencia a Franz Kafka, la escritora lo refleja mediante la representación de una extraña cucaracha desmesurada -página 28-.

Por otro lado, conviene destacar que en *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité no deja de hacer alusión a su propia obra anterior: *Ritmo lento*, *El Balneario*, *Entre visillos*, y artículos como "Cuarto a espadas sobre coplas de postguerra". En este sentido, Manuel Durán expone:

“*El cuarto de atrás* (...) es fundamentalmente una segunda versión, superada, corregida y aumentada de *El balneario*”.⁷⁴¹

En este mismo marco, podemos detectar que esta novela tiene muchos lazos con otras novelas anteriores de Carmen Martín Gaité. Esta observación coincide con la teoría de José Enrique Fernández, en la que apunta que el texto no es más que una huella de otros textos del escritor:

“Cada palabra conserva la huella de las que le precedieron y se abre a las huellas de las palabras que siguen”.⁷⁴²

Por otra parte, cabe destacar que *El cuarto de atrás* es un buen ejemplo de las operaciones intertextuales ejercidas por parte de Carmen Martín Gaité, como veremos más adelante. Sin embargo, podemos afirmar que el fenómeno de la intertextualidad está presente en otras obras de la autora, por ejemplo, *Retahílas*. En este sentido, Gonzalo Navajas destaca que el fenómeno de la intertextualidad en esta novela se refleja a través del diálogo como elemento fundamental, por lo cual, según Navajas, la novela:

⁷⁴¹ Durán, Manuel, «Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás* y el diálogo sin fin», op. cit., pág. 235.

⁷⁴² Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, op. cit., pág. 70.

“Entra en una relación intertextual con la convención dialógica en la ficción”.⁷⁴³

Asimismo, M^a del Carmen Porrúa respalda la observación de Navajas y subraya que en *Retahílas* abundan las citas literarias en distintos espacios y aspectos, algo que refleja varias relaciones intertextuales ejercidas en la novela, que se realizan a través de:

“La literatura de folletín, la literatura canonizada, el romancero, las canciones populares o tradicionales, las referencias literarias o culturales: Valle Inclán, Hernández, Faulkner, Dante, Buñuel cruzan este texto estableciendo relaciones dialógicas con él”.⁷⁴⁴

III.5. Los aspectos de intertextualidad en *El cuarto de atrás*.

El rasgo más distintivo de la novela *El cuarto de atrás* consiste en la variedad de textos que navegan en ella. Así, estamos ante una novela fundamentalmente autobiográfica, de misterio y fantástica, ya que la novela se basa en un juego intertextual en el que se conjugan elementos misteriosos, fantásticos, sentimentales, tradicionales y teatrales.

En este marco cabe aludir al razonable enunciado de Julián Palley, en el que apunta que al observar y analizar la forma de la novela encontramos una mezcla extraordinaria de varios textos: novela

⁷⁴³ Navajas, Gonzalo, «El diálogo y el yo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité», en *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, pág. 57.

⁷⁴⁴ Porrúa, María del Carmen, «Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Martín Gaité», en *Carmen Martín Gaité. Semana del autor*, ed. Emma Martinell, Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1993, págs. 65-72, la cita es de la página 69.

fantástica, confesión o autobiografía, ensayo, crítica social, novela dentro de novela.⁷⁴⁵ Por lo tanto, esta diversidad de textos confirma la teoría de Tomás Albaladejo Mayordomo sobre la interdiscursividad en la que destaca la importancia de la continua relación de unos discursos con otros dentro de un mismo tipo o entre las distintas clases de narración. Asimismo, los discursos, a juicio de Albaladejo, no se presentan aislados.⁷⁴⁶

Por otro lado, María del Carmen Ruiz de la Cierva habla sobre la transfuncionalidad de los discursos a través del intercambio de funciones dentro de las relaciones de interdiscursividad, por lo tanto, las redes de textos se trasvasan de unos discursos a otros como una de las manifestaciones de la interdiscursividad y de la interculturalidad.⁷⁴⁷ Sin embargo, la idea u opción elegida por el escritor de insertar un género textual u otro en su obra literaria no siempre será de modo intencionado, sino que también puede ser objetivado por el propio autor. En este sentido Bajtín manifiesta:

“Los géneros intercalados pueden ser abiertamente intencionales o completamente objetivados, es decir, despojado por completo de las intenciones del autor, no “se dice”, sino solamente “se muestra” como una cosa, por el escrito, pero por lo general, varían en mayor o menor

⁷⁴⁵ Palley, Julián, op. cit., pág. 22.

⁷⁴⁶ Albaladejo Mayordomo, Tomás, “Retórica, Comunicación, Interdiscursividad”, *Lingüística y Retórica, Revista de Investigación Lingüística* VIII (2005): 7-33, pág. 28.

⁷⁴⁷ Ruiz de la Cierva, María del Carmen, “La transfuncionalidad de los discursos: discurso periodístico y discurso literario”, intervención en el III Congreso Internacional de la AE-IC *Comunicación y Riesgo*, celebrado en la Universidad Rovira i Virgili, Tarragona, del 18 al 20 de enero de 2012, págs. 1-2.

medida las intenciones del autor, y algunos de sus elementos pueden divergir de diferentes formas en el proceso último de la obra semántica”.⁷⁴⁸

De hecho, y como veremos más adelante, *El cuarto de atrás* es un conjunto de juegos textuales, por lo que se ve enredada con otras obras literarias. Y así, la intertextualidad desempeña una función esencial en ella a través de una serie de referencias intertextuales que provocan directamente la curiosidad del lector. Por consiguiente, el lector se encuentra obligado a identificar estas alusiones, mas también llegar a saber el sentido del nuevo contexto, así que uno de los propósitos de las metaficciones es implicar a los lectores en el texto y animarles a realizar una lectura activa, atenta y crítica. En este sentido, Jorge Luis Borges apunta que la intertextualidad genera la revisitación de nuestras lecturas a otras lecturas, a otros géneros; la escritura y la lectura se realizan a través de intertextualidades reales, implícitas o palimpsésticas.⁷⁴⁹

Asimismo, a lo largo de nuestro presente estudio probaremos y veremos que *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, se encaja perfectamente dentro de la metanovela o metaficción, debido a que contiene los requisitos y propósitos de este tipo de narración.

⁷⁴⁸ Bajtín, Mijail, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 2001, pág. 82.

⁷⁴⁹ Borges, Jorge Luis, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1997, págs. 41-55.

III.5.1. El género fantástico: realidad y ficción sin fronteras.

“Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce sino las leyes naturales y se enfrenta, de pronto, con un acontecimiento de apariencia sobrenatural”.

Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*.

De hecho, pensar en un tema literario que tiene mucho que ver con lo sobrenatural nos causa una gran confusión porque enseguida pensamos en términos como maravilloso, misterio, imaginación, leyenda, mito... etc. En mi caso, al principio iba utilizando inadecuadamente el término género literario en varias ocasiones y en casi todos los capítulos de la tesis; pero he superado estas dudas gracias a la valiosa recomendación de la Dra. Ruiz de la Cierva -codirectora de la tesis-: consultar el libro del Dr. Francisco Javier Rodríguez Pequeño⁷⁵⁰, que precisamente analiza detalladamente este tema tan importante. Para Rodríguez Pequeño sí podemos utilizar el término género para la literatura fantástica, a diferencia de la literatura realista que no se considera como género, aunque ambas tengan la misma entidad y categoría.⁷⁵¹

Obviamente, conviene recordar que el tema de lo fantástico en Carmen Martín Gaité no es sorprendente ni casual, ya que la escritora salmantina ha destacado en varias ocasiones su predilección por este

⁷⁵⁰ Rodríguez Pequeño, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2005.

⁷⁵¹ *Ibíd.*, p. 139.

espacio narrativo. La propia autora lo atribuye a su ascendencia materna gallega, tal como manifiesta en el siguiente fragmento:

“En mi caso me resulta muy difícil separar las influencias literarias de la que pude recibir por herencia materna, es decir, a causa del cincuenta por ciento de sangre gallega que llevo en las venas”.⁷⁵²

En otra ocasión, nuestra autora nos confirma de manera explícita que, desde su temprana actividad creativa, la preferencia dedicada a los cuentos de hadas ha sido como el germen de su gusto por lo fantástico:

“En los cuentos de la infancia -en el terror y perplejidad que despiertan -está sembrada para siempre la semilla que combatimos o no, que germina o no, de nuestro gusto por lo fantástico. Mi tendencia a abominar de las soluciones, de las explicaciones, de los finales felices (tanto en las historias reales como en las literarias) me garantiza esa pervivencia de la semilla. En *‘La mujer de cera’*, tal vez escribí mi mejor cuento”.⁷⁵³

Carmen Martín Gaité navega en el espacio fantástico porque, para ella, este camino representa el desafío a la lógica. Por lo tanto, pretende enfrentar aquellas leyes naturales para traspasar el límite del mundo sobrenatural, la escritora nos define lo fantástico de la siguiente manera:

“Yo definiría lo fantástico, en un primer intento de captar su esencia, como una brecha en la costumbre, como algo que nos sorprende y rompe nuestros esquemas habituales de credibilidad y aceptación, un descubrimiento, a veces banal y fortuito, pero que provoca-y eso es lo

⁷⁵² Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 162.

⁷⁵³ Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, op. cit., pág. 392.

importante- un nuevo punto de vista, un impulso sin control, una perplejidad”.⁷⁵⁴

De hecho, *El cuatro de atrás*, como obra dentro del espacio fantástico, representa una fase de separación en la tendencia literaria de Carmen Martín Gaité, debido al notable cambio que refleja la escritura de esta novela en el estilo creativo de la autora, puesto que ella empezó su trayectoria literaria en el marco de la escritura del realismo, al igual que todos sus compañeras en aquella época. En este sentido, Blas Matamoro afirma que con dicha obra la autora logra la superación del neorrealismo de los años cincuenta, que había cultivado hasta entonces.⁷⁵⁵

Por otra parte, la propia Carmen Martín Gaité afirma que tanto ella como los colegas de su grupo (generación del medio siglo) no tenían más alternativa que ser testigos para, posteriormente, abordar y comentar algunas muestras de la realidad vivida:

“Las historias narradas por estos nuevos autores, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Medardo Fraile y yo misma, entre otros, se caracterizan de forma casi unánime por no tener un final feliz ni ofrecer moraleja. Se diría que su única pretensión es la de presentar algunos retazos de la realidad circundante y dejar vislumbrar los conflictos de los hombres y mujeres que la padecían. Pero nunca brindaban una solución. Sus

⁷⁵⁴ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 162.

⁷⁵⁵ Matamoro, Blas, «Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás», op. cit., págs. 581 – 605.

protagonistas se limitan a ser testigos de lo que cuentan.⁷⁵⁶

En este mismo marco, José Carlos Mainer coincide en la actuación de aquellos escritores como testigos de la época, entre ellos Carmen Martín Gaité, y atribuye el testimonio subjetivo de los años anteriores a la ruptura de la confianza de los escritores en sus herramientas realistas:

“La confianza de los escritores en sus herramientas realistas se quebró a lo largo del periodo 1960-1970”.⁷⁵⁷

También conviene recordar que en el inicio de su trayectoria literaria Carmen Martín Gaité, al igual que los miembros de su generación, reflejaba la realidad cotidiana de la España de la posguerra; sobre todo en sus obras *Entre visillos*, *Las ataduras*, y *Ritmo lento*. Sin embargo, con el paso de los años empezó a dedicarse, gradualmente, a los mundos de la fantasía y del misterio, sobre todo en sus obras *Caperucita en Manhattan*, *Nubosidad variable*, *La reina de las nieves*, *Lo raro es vivir* e *Irse de casa*.

Sin embargo, la autora mantuvo su compromiso político-social como testigo fiel en sus obras, sobre todo respecto a la problemática femenina en la sociedad, ya que en *El cuarto de atrás* la narradora expone la condición de la mujer bajo el franquismo y los modelos femeninos impuestos a través de la propaganda del régimen, al

⁷⁵⁶ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 433.

⁷⁵⁷ Mainer, José Carlos, en Introducción a *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1996, pág. XXIX.

fomentar figuras femeninas del pasado, como Agustina de Aragón, Isabel la Católica y Teresa de Ávila:

“Las dos virtudes más importantes eran la laboriosidad y la alegría, y ambas iban indisolublemente mezcladas en aquellos consejos prácticos, que tenían mucho de infalible receta casera (...) editada por la Sección Femenina; (...) la teníamos demasiado conocida, demasiado mentada: era Isabel la Católica. Se nos ponía bajo su advocación”. (*El cuarto de atrás*: págs. 94-95).

De hecho, para Carmen Martín Gaité la ruptura con el realismo social constituyó un modelo adecuado y eficaz para hablar desde la experiencia y circunscribir su verdadero yo a través del encuentro de su propia voz narrativa; por lo tanto, en *El cuarto de atrás* la autora ha conseguido su objeto de actuar como narrador parcial y visible. En esta línea, Gonzalo Sobejano apunta que la ruptura con el realismo social ha sido reconocida en la mayoría de las novelas de los años setenta como uno de los principales rasgos de aquel nuevo tipo de novela:

“En tal clima (de obstaculizada apertura al principio y, después, de transición) parece haber adquirido vigor un nuevo tipo de novela cuyos rasgos determinantes, por paralelismo o confluencia, vendrían a ser la memoria en forma preferentemente dialogada, la autocrítica de la escritura, y la fantasía”.⁷⁵⁸

Ciertamente, al revisar *El cuarto de atrás* hallamos, de una forma u otra, estas tres características de la nueva novela de los setenta: la memoria, la autocrítica y la fantasía. En esta obra, la autora cuenta la

⁷⁵⁸ Sobejano, Gonzalo, «Ante la novela de los años setenta», op. cit., pág. 1.

memoria del pasado de la época -tanto personal como social- de manera diferente de lo habitual; diferente del realismo, como vamos a poder apreciar más adelante, y la propia Carmen Martín Gaité, en su nota a la tercera edición de *Ritmo lento*, dice que *El cuarto de atrás* representó la primera reacción contra el realismo de la narrativa española de posguerra.⁷⁵⁹

Respecto de este cambio en la tendencia de la novela de posguerra, Gonzalo Sobejano ha subrayado que la mayoría de los narradores de la generación del medio siglo han cultivado la novela social y apunta que tanto en las obras de Ana M^a Matute como en las de Carmen Martín Gaité prevalece el reconocimiento de la problemática social desde el punto de vista de la persona.⁷⁶⁰ Así, la novela se ha convertido en un documento socio-histórico que da respuesta a la nueva sociedad española, que se trata de una sociedad de consumo y de pérdida de valores. Sin embargo, Ana María Martín Gaité, la hermana de la escritora, insiste en que su hermana Carmen ha ido hacia la literatura fantástica desde el principio, aunque la incluyan con los demás en la tendencia del realismo costumbrista:

“Ha salido su primer relato, de aquella época, y demuestra algo que siempre he defendido. A ella la incluyen en el realismo costumbrista cuando, en realidad, ha ido hacia la literatura fantástica. Como gallega.

⁷⁵⁹ Martín Gaité, Carmen, *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 3^a edición, 1975, págs. 31-32.

⁷⁶⁰ Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, 2^a edición, Madrid, Prensa Española, 1975, pág. 319.

Se titula *El libro de la fiebre* (...). Yo tenía interés en publicarlo para que se viera la trayectoria de una escritora. Una trayectoria que empieza y termina igual. Empezó con *El libro de la fiebre* y acabó con *Los parentescos*. Cuando ya estaba tan grave, y me di cuenta de que no lo iba a terminar, le pregunté: ‘¿Hacia dónde vas, Carmiña?’, porque en familia siempre la llamábamos Carmiña. Y ella me respondió: ‘Hacia la magia’. En efecto, es un relato que está en esa línea. Por eso he tenido mucha satisfacción al recuperar aquel primero que viene a confirmar mi teoría”.⁷⁶¹

Vemos que los elementos del tema fantástico están siempre presentes en sus tempranas obras, sobre todo en sus cuentos de hadas y en sus primeros relatos oníricos. Pero parece que la crítica no ha prestado atención a la presencia de lo fantásticos en su narrativa, sobre todo antes de publicar su novela *El cuarto de atrás*. Por lo tanto, en esta novela la autora emplea el aspecto fantástico como una tendencia posmoderna para tratar un aspecto político y social mediante un tono crítico. En este sentido, John Barth define la narración posmoderna ideal de la siguiente manera:

“The ideal postmodernist novel will somehow rise above the quarrel between realism and irrationalism, formalism and “contentism,” pure committed literature, coterie fiction and junk fiction”.⁷⁶²

En este mismo marco, Carlos Fuentes destaca que el diálogo es un elemento imprescindible de la novela posmoderna⁷⁶³; y nuestra autora

⁷⁶¹ Soriano, Juan Carlos, «Ana María Martín Gaité: nadie, ni siquiera yo, conoció del todo a Carmiña», en *Turia Revista Cultural*, 83, 2007, págs. 267-279, la cita es de la página 268.

⁷⁶² Barth, John, *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*, Northridge, Lord John, 1982, pág. 35.

hace de este diálogo un puente que une y toca dos ejes contrarios, como un lapso para vincular las diversas versiones:

“Lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, no somos un solo ser, sino muchos, de la misma manera que tampoco la historia es esa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible”. (*El cuarto de atrás*: pág. 167).

Carmen Martín Gaité, en *El cuarto de atrás*, emplea perfectamente su axioma posmoderno para recuperar sus memorias y contarnos su pasado, el pasado de una sociedad entera, mediante recursos tradicionales que, según José Jurado Morales, muestran un interés por la historia⁷⁶⁴. Así, la autora pretendía reinscribir la historia a través de la ficción como un recurso eficaz:

“El libro sobre la posguerra tengo que empezarlo en un momento de iluminación como el de ahora, relacionando el paso de la historia con el ritmo de los sueños es un panorama tan ancho y tan revuelto, como una habitación donde cada cosa está en su sitio precisamente al haberse salido de su sitio, todo parte de mis primeras perplejidades frente al concepto de historia, allí, en el cuarto de atrás”. (*El cuarto de atrás*: pág. 104).

Obviamente, lo que se ha mencionado antes nos da idea de la transición gradual por la que se desarrolló Carmen Martín Gaité: desde el realismo, pasando por el neorrealismo –influenciada por el

⁷⁶³ Fuentes, Carlos, «Tiempo y espacio en la novela», en *Valiente mundo nuevo, Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Tierra Firme, 1990, págs. 30-47, la cita es de las páginas 37-38.

⁷⁶⁴ Jurado Morales, José, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*, op. cit., págs. 283-284.

neorrealismo italiano- hasta el posmodernismo, llegando a lo fantástico con su novela *El cuarto de atrás*. Por ello, Julián Palley considera que esta novela es diferente al resto de la producción de Carmen Martín Gaité, por la importancia que en ella tiene lo fantástico, frente a una perspectiva más realista en el resto de su producción.⁷⁶⁵

En el mismo sentido, para Servodidio sería muy difícil separar lo ficticio de lo real, subrayando que las líneas que demarcan lo fantástico y lo real, en *El cuarto de atrás*, están borrosamente marcadas.⁷⁶⁶ Asimismo, la profesora Carmen Ruiz de la Cierva apunta que la frontera entre la ficción y la realidad se confunde en muchas ocasiones.⁷⁶⁷

En *El cuarto de atrás* se nota que la novela entera constituye una mezcla de acontecimientos reales con elementos oníricos, donde resulta difícil separar los que pertenecen a la realidad de aquellos que representan el sueño. Por consiguiente, estamos ante un escenario de tiempos reales y otros imaginarios que se entremezclan entre sí, para dejar el máximo efecto y emoción en el receptor, hasta que:

“El lector siente que no puede creerse ni dejarse de creer lo que vaya a pasar en adelante”. (*El cuarto de atrás*: pág. 50)

⁷⁶⁵ Palley, Julian, «Dreams in Two Novels of Carmen Martín Gaité», en Servodidio, Mirella y Wells, Marcia L. eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983, págs. 107- 117.

⁷⁶⁶ Servodidio, Mirella d'Ambrosio, «Oneiric Intertextualities», op. cit., págs. 117-127.

⁷⁶⁷ Ruiz de la Cierva, María del Carmen, “Concepto de la familia en las obras de Caballero Bonald” en *Cultura y sociedad*, Madrid, Instituto de Humanidades CEU, 2005, pág. 99.

Según Francisco Javier Rodríguez Pequeño, todo esto demuestra la capacidad que tiene lo fantástico de producir incluso miedo en el lector, por la transgresión de las leyes del mundo real.⁷⁶⁸ Por lo tanto, en esta novela los límites entre lo real y lo onírico se reducen cada vez más, llegando incluso hasta la coexistencia de ambos, tal como señala Gould Levine:

“Una coexistencia de lo real y lo imaginario y de lo posible y lo inverosímil”.⁷⁶⁹

En esta novela nuestra autora tal vez pretenda emplear el espacio fantástico como modo subversivo para romper las fronteras del realismo mediante la alteración de las reglas usuales que desempeña lo fantástico en este tipo de novelas y, por lo tanto, consigue quebrar aquellos límites que rigen el orden espacial y el temporal:

“Los desdoblamientos de la personalidad, [...] la ruptura de límites entre tiempo y espacio, [...] la ambigüedad y la incertidumbre”. (*El cuarto de atrás*: pág. 19).

Asimismo, pensamos que la escritora salmantina desea llamar la atención del lector y guiarle hacia el lenguaje, ya que este elemento -según la teoría de Todorov- constituye el nacimiento y la base de lo sobrenatural y por ello nos ayuda a concebir lo que siempre está inconsciente:

⁷⁶⁸ Rodríguez Pequeño, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios*, op. cit., pág. 143.

⁷⁶⁹ Gould Levine, Linda, Introducción, en Goytisolo, Juan, *Don Julián*, Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 558, 2004, pág. 48.

“Si lo fantástico constantemente hace uso de figuras retóricas, es porque se origina en ellos. Lo sobrenatural nace del lenguaje, que es al mismo tiempo sus consecuencias y su demostración: no sólo el diablo y los vampiros existen sólo en palabras, sino que solo el lenguaje nos permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural. Lo sobrenatural se convierte así en un símbolo del lenguaje, al igual que las figuras de la retórica hacen”.⁷⁷⁰

En esta novela la autora consiguió dejar al lector vacilado por la confusión entre la fantasía y la realidad, entre la fantasía y la imaginación, donde, en muchas ocasiones, resulta difícil detectar la diferencia entre ambas, con una gran habilidad. En este sentido, Vivanco Luis Felipe expone que la imaginación es exigencia de forma y, por consiguiente, es la puesta en marcha del sentido mismo de ella dentro de la realidad, mientras que la fantasía es carencia de forma y huye de la realidad.⁷⁷¹

Virginia Woolf, en su ilustre obra *Una habitación propia*, coincide con la teoría de Vivanco Luis Felipe respecto a la imaginación y su vinculación con la realidad, ya que Woolf califica la obra de imaginación de la siguiente manera:

“La obra de imaginación debe atenerse a los hechos y cuanto más ciertos los hechos, mejor la obra de imaginación. Eso dicen, por lo menos”.⁷⁷²

⁷⁷⁰ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pág. 99.

⁷⁷¹ Vivanco, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1971, pág. 19.

⁷⁷² Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, op. cit., pág. 26.

Carmen Martín Gaité, en esta novela, crea una mezcla que engloba el mundo de los sueños, de los recuerdos, de la imaginación y de la literatura. En esta misma línea, Joan Lipman Brown califica *El cuarto de atrás* como fusión de los géneros fantástico y realista, por lo tanto, para la escritora norteamericana esta novela es, en realidad, ambas novelas al mismo tiempo debido a contener elementos realistas y fantásticos con lo cual no pertenece estrictamente a ninguno de los géneros de los que parte.⁷⁷³

Por consiguiente, se puede subrayar que esta mezcla de espacios se ha convertido en un rasgo fundamental de la novela y a la vez representa un rasgo narrativo personal de Carmen Martín Gaité. Esta mezcla de contenidos, según Teresa Iris Giovacchini, constituye un espacio de conciencia:

“Carmen transita los distintos géneros mezclando la anécdota, la reflexión sobre escritura y fantasía. Va creando un espacio que convierte paulatinamente en el laboratorio de la conciencia”.⁷⁷⁴

En este panorama narrativo, lleno de sueños y recuerdos, lo imaginado y lo leído representan aquellas experiencias reales de la vida cotidiana, donde no se nota una frontera clara entre ellos y aquellas escenas oníricas. En este marco, Mirella d'Ambrosio Servodidio, expone

⁷⁷³ Brown, Joan Lipman, «A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*», *Anales de la Narrativa Española Contemporánea* 6, 1981, págs. 13-20.

⁷⁷⁴ Giovacchini, Teresa Iris, «Conferencia sin título», en Emma Martinell Gifre ed., *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 41-44, la cita es de la página 41.

que las líneas que demarcan lo fantástico y lo real en *El cuarto de atrás* están confusas.⁷⁷⁵

Manuel Durán, por su parte, confirma aquella mezcla de espacios narrativos y destaca la íntima relación existente entre los elementos realistas y los elementos fantásticos, que operan en *El cuarto de atrás* dentro de una armonía complementaria:

“Hay una relación muy íntima (...) entre los elementos realistas y los fantásticos: se nutren unos de otros, se complementan y se afianzan mutuamente”.⁷⁷⁶

Todo esto confirma el hecho de que lo *fantástico* es un elemento fundamental en esta novela y se introduce en la vida de la protagonista como una chispa para detonar los recuerdos que han sido enterrados durante décadas porque, a juicio de Jaime Alazraki, durante la época del franquismo era imposible pensar fuera de las inmutables leyes:

“El prodigio se vuelve (...) una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo *imposible*, sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición”.⁷⁷⁷

Carmen Martín Gaité, en *El cuarto de atrás*, procura mantener viva y activa aquella frontera que separa sus mundos reales y

⁷⁷⁵ Palley, Julián, «Dreams in Two Novels of Carmen Martín Gaité», op. cit., págs. 107-117.

⁷⁷⁶ Durán, Manuel, «Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás* y el diálogo sin fin», op. cit., pág. 237.

⁷⁷⁷ Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 18.

fantásticos, porque una vez que desaparezca aquel punto, aquel umbral que separa lo real de lo onírico, todo será posible y verosímil, tal como expresa en el siguiente fragmento:

“Hay un punto en que la literatura del misterio franquea el umbral de lo maravilloso, y a partir de allí todo es posible y verosímil; vamos por el aire como en la ficción de Lewis Carro”. (*El cuarto de atrás*: pág. 166)

Resulta evidente que este pequeño punto de separación provoca el momento de la inquietud. Por lo tanto, justo en este instinto temporal es cuando surge lo fantástico que, según Todorov, puede aparecer en cualquier obra, porque lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre. Y, por consiguiente, la ambigüedad acompaña la aventura hasta el final:

“La ambigüedad se mantiene hasta el final de la aventura: ¿Realidad o sueño? ¿Verdad o ilusión? De este modo nos vemos arrastrados al corazón de lo fantástico. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. Desde el momento que escogemos una o la otra, abandonamos lo fantástico para entrar en un género vecino, lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la duda experimentada por un ser que sólo conoce las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.⁷⁷⁸

Debido a ello, la ambigüedad se convierte en un elemento principal e imprescindible para producir literatura de misterio, donde se pretende llegar a conseguir la total confusión entre lo real y lo onírico, porque:

⁷⁷⁸ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, 4ª edición, México, Coyoacán, 1999, pág. 24.

“La ambigüedad es la clave de la literatura de misterio -dice el hombre de negro- no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca”. (*El cuarto de atrás*: pág. 53)

De hecho, si para Carmen Martín Gaité es necesario y fundamental que en el discurso literario se introduzcan materiales distintos a los de la realidad, como sueños e invenciones⁷⁷⁹, para Ruth El Saffar la mujer llega a satisfacer el deseo de la búsqueda de libertad, en las obras de la autora, al conseguir la armonía entre verdad y ficción, fantasía y realidad. En este sentido, El Saffar destaca que esto ha sido cumplido en *El cuarto de atrás* a través del diálogo de la protagonista con el hombre de negro, dentro de este mundo mixto.⁷⁸⁰

De hecho, a lo largo de la novela la protagonista deja al lector ante la constante duda entre una explicación natural o sobrenatural de los acontecimientos transcurridos, entre lo real y lo irreal, entre los sucesos reales relacionados con la propia autora y aquellos del mundo sobrenatural de los que tanto habla Todorov:

“El viaje ese de la maleta debió de ser a finales de verano, hará seis meses. Ya—digo, decepcionada, mirando la cita de Todorov. Nada, no coincide; «el tiempo y el espacio del mundo sobrenatural no son los de la vida cotidiana». Está visto que esta noche las piedrecitas blancas sólo sirven para equivocar más las cosas. —Pues no, lo siento, yo la última

⁷⁷⁹ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pág. 18.

⁷⁸⁰ El Saffar, Ruth, «Liberation and the Labyrinth: A Study of the Works of Carmen Martín Gaité», en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. Eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983, págs. 185-196.

vez que estuve en Galicia fue el verano del 73, me acuerdo muy bien. Bueno, da igual, ya me figuraba yo que se trataba de una historia más antigua”. (*El cuarto de atrás*: pág. 160)

Esta cita de Todorov es repetida varias veces por la protagonista, para perfeccionar el escenario fantástico y para dar una amplia dimensión a la narración onírica. En este sentido, Kathleen M. Glenn, destaca la gran influencia de la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov en *El cuarto de atrás*, y califica la novela como un ejemplo de novela autoconsciente o autorreflexiva.⁷⁸¹ Por lo tanto, constantemente hallamos alusiones al libro de Todorov en la novela, ya que la protagonista, desde el primer capítulo, hace referencia explícita a esta obra:

“Ahí está el libro que me hizo perder pie: *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, vaya, a buenas horas, lo estuve buscando antes no sé cuánto rato, habla de los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre; es de esos libros que te espabilan y te disparan a tomar notas, cuando lo acabé, escribí en un cuaderno: “Palabra que voy a escribir una novela fantástica”, supongo que se lo prometía a Todorov”. (*El cuarto de atrás*: pág. 19)

La autora no deja de hacer referencia al libro de Todorov en su novela y, al final, la protagonista pretende demostrar y afirmar el cumplimiento de su propósito: la promesa dada a este escritor de

⁷⁸¹ Glenn, Kathleen M., «Martín Gaité, Todorov, and the Fantastic», en Collins, Robert A. y Pearce, Howard D. Eds., *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors*, Westport, Greenwood, 1985, págs. 165-172.

escribir novela fantástica. Debido a ello, cierra la novela de la siguiente manera:

“El sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúscula y con rotulador negro, está escrito “El cuarto de atrás”. (*El cuarto de atrás*: pág. 210)

En *El cuarto de atrás* la protagonista ha logrado, con gran éxito, presentar una combinación perfecta de dos mundos distintos: aquel que consiste en contar los acontecimientos históricos transcurridos desde la Guerra Civil hasta la muerte de Franco y el formado por otros elementos fantásticos expuestos en la novela. Este conjunto, a juicio de Estrella Cibreiro, produce un discurso heterodoxo:

“Lo que trata de hacer Martín Gaité es socavar el discurso franquista mediante la copresencia de elementos de él tomados junto a aspectos fantásticos. Así, al hacer aparecer a Todorov o Kafka junto a Isabel la Católica o la Sección Femenina, nace un discurso heterodoxo, un texto “contestatario a nivel conceptual a la vez que formal”.⁷⁸²

Realmente, como ya hemos señalado con anterioridad, la ambigüedad y la perplejidad sigue siendo el aspecto principal en la novela, ya que hallamos el mundo real a través de objetos reales (las tazas del té encontradas sobre una bandeja y la cajita dorada), que operan como testimonios para convertir *lo* fantástico o misterioso en

⁷⁸² Cibreiro, Estrella, «Transgrediendo la realidad histórica y literaria: el discurso fantástico en *El cuarto de atrás*», en *Anales de la literatura española contemporánea* 20, 1995, págs. 29-46, la cita es de la página 29.

algo real. Por tanto, la autora logra relacionar e interferir el sueño con la realidad:

“Cuando lo real y lo ficticio se confunden, he creído que era un espejito donde se reflejaba, sufriendo una leve transformación”. (*El cuarto de atrás*: pág. 17)

Asimismo, la mezcla de fantasía y realidad constituye el eje principal de la novela, en la que nuestra autora pretende quebrantar la realidad mediante su mezcla con la fantasía. En este mismo sentido, Louis Vax afirma que la fantasía implica una transgresión del mundo real en el que habita el personaje y establece:

“La narración fantástica (...), se deleita en presentarnos a hombres como nosotros situados súbitamente en presencia de lo inexplicable. Pero dentro de nuestro mundo real”.⁷⁸³

Sin embargo, Virginia Woolf hace hincapié en la vinculación de las novelas con la vida real, porque según la escritora inglesa sus valores son, hasta cierto punto, los de la vida real, y son inevitablemente transferidos de la vida real a la literatura, y apunta:

“Es probable que la fantasía contenga más verdad que el hecho”.⁷⁸⁴

En este sentido, Joan Lipman Brown destaca la importancia y la función de la combinación de elementos históricos y fantásticos que realiza Carmen Martín Gaité para garantizar y perfeccionar la eficacia temática y narrativa de cada uno, dentro de la obra:

⁷⁸³ Vax, Louis, *Arte y literatura fantástica*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, pág. 6.

⁷⁸⁴ Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, op. cit., pág. 11.

“Las formas en que Martín Gaité interrelaciona lo fantástico y lo real, tanto en temática como en técnica, dan lugar a una obra que es mucho más eficaz y mucho más notable que cualquiera de sus elementos constitutivos serían por separado. Lo fantástico y lo real son más que complementarios, cada faceta es en realidad mayor por la relación simbiótica que comparte con los demás”.⁷⁸⁵

La autora deja presencia de figuras representativas de cada espacio. Por ejemplo, en el campo histórico se alude a Franco, Antonio Maura, Pablo Iglesias, Isabel la Católica, la Sección Femenina, mientras que en el mundo de la fantasía, la irracionalidad y la locura se alude a la obra de Lewis Carroll para introducir el tema de lo fantástico, así como la presencia de las otras dos figuras claves del tema de lo fantástico: Todorov y Kafka.

De hecho, son muchos los componentes ligados a la esfera del género fantástico en la novela, entre ellos los cuadros a los que alude la autora, como *El mundo al revés* y *Conferencia de Lutero con el diablo*, todo manifestado con gran exactitud y equilibrio y mediante un juego lingüístico perfecto. Por ejemplo, la protagonista emplea la figura del diablo, reflejada en la Conferencia de Lutero, para denotar la figura del hombre de negro, al que vincula con la aparición de la cucaracha, que comparte el color negro con su visitante:

“Un hombre de pelo y ojos muy negros (...) totalmente negro: negra la piel del cuerpo, negro el pelo rizado, negras las orejas puntiagudas,

⁷⁸⁵ Brown, Joan Lipman, «A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*», op. cit., pág. 17.

negros los cuernos, negras las dos grandes alas que le respaldan...". (*El cuarto de atrás*: pág. 17).

Por consiguiente, y a través de la referencia detallada a la cucaracha negra, la narradora pretende establecer una obvia vinculación entre el hombre de negro y Kafka, mediante la descripción del visitante vestido de negro:

"Tiene el pelo muy negro, un poco largo; sus ojos son también muy negros y brillan como dos cucarachas". (*El cuarto de atrás*: pág. 30).

Para Todorov la inmersión de lo fantástico en la escena de lo real y la coexistencia simultánea de ambos requiere la perfección y la armonía, porque en caso contrario la literatura fantástica constituye una división tradicionalmente aceptada entre lo real y lo irreal:

"By the hesitation it engenders, the fantastic questions precisely the existence of an irreducible opposition between real and unreal".⁷⁸⁶

Es evidente que Carmen Martín Gaité introdujo la novela de misterio dentro de la esfera de lo fantástico para provocar y generar la vacilación del lector y dejarle pensando si lo que ha ocurrido a la protagonista ha sido real, o inventado y soñado; asimismo para guiarle a recapacitar sobre la verdad del personaje del hombre de negro; por lo tanto, la autora-protagonista intentó rodear este personaje de un clima confuso y misterioso, a través de la elección de una noche revoltosa, de la tormenta, de la sorprendente llamada telefónica de este hombre, de

⁷⁸⁶ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard, New York, Cornell University Press, 1975, pág. 167.

su vestido...etc. Lo concibe de forma intachable, para establecer este ambiente misterioso, del que incluso habló con su visitante para referirse a *El balneario*, su primera novela, como una obra de misterio:

“¿La literatura de misterio? Sí, siempre me ha gustado mucho. ¿Por qué? Como no la cultiva [...] Bueno, mi primera novela era bastante misteriosa”. (*El cuarto de atrás*: pág. 31)

En efecto, lo más llamativo en este marco de lo fantástico es que Carmen Martín Gaité ha conseguido mantener la línea de esa vacilación inventada en *El Cuarto de Atrás* hasta el final, ya que en la conversación con su entrevistadora estadounidense pretendió, intencionalmente, no revelar los puntos enigmáticos de su obra:

“Todo puede pasar, y si está escrito así es porque, de alguna manera, pasó. Todo fue pasando tal como lo cuento. No puedo explicar nada más”.⁷⁸⁷

Ciertamente, para nuestra autora no se puede separar lo real y lo irreal, porque esto produce la vacilación literaria que para ella constituye uno de los principios básicos del género fantástico. Por ello, la vida y la literatura se nutren el uno del otro, el quehacer literario se origina en la vida y esta ofrece el material fundamental, transformarla en creación literaria:

⁷⁸⁷ Gazarian Gautier, Marie-Lise. «Conversación con Martín Gaité en Nueva York», en Servodidio, Mirella y Wells, Marcia L. eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983, págs. 25-33, la cita es de la página 31.

“No hay escritura inocente. Escribir siempre es artificial, revela una manipulación. La palabra no sirve para traernos la cosa, sino para sustituirla. En cada palabra está implícita la ausencia de la cosa que enuncia; la cosa misma queda vedada al tacto”.⁷⁸⁸

Obviamente, la presencia fantástica del hombre de negro ha sido el gran misterio de la obra, debido al desafío a los conceptos de la realidad que constituye. Desde las primeras páginas de la novela se parecen cada vez más las márgenes que separan lo fantástico de lo real y, por consiguiente, se aumenta la vacilación del lector, que se encuentra más inmerso en la obra para descifrar los códigos de esta confusión. En este contexto, Antonio Pineda Cachero encaja la novela dentro del género fantástico gracias a la figura del hombre de negro que, según él, dinamiza la narración:

“El tiempo congelado y aburrido de la infancia de la protagonista parece sufrir una situación paralela al totalitarismo racionalizado de la "realidad" de la vida adulta; totalitarismo que vuela en pedazos con la irrupción de lo fantástico en la novela”.⁷⁸⁹

Es obvio que la autora se ha esforzado en demostrar la cohesión inseparable de vida y literatura; en las mismas páginas pretendió hablar de historias reales, pero de forma fantástica, para confirmar que la incertidumbre y la irracionalidad son elementos imprescindibles

⁷⁸⁸ Martín Gaité, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., pág. 260.

⁷⁸⁹ Pineda Cachero, Antonio, Comunicación e Intertextualidad en el Cuarto de Atrás, de Carmen Martín Gaité (2ª Parte): de lo (Neo) Fantástico al Caos, *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, n. 17, 2001. El URL de este documento es: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html>, la última consulta el 21 de septiembre de 2011.

tanto a la vida como a la literatura y, sin duda, la autora inventó la figura del hombre de negro como un vínculo entre la realidad y la literatura, al escuchar y aceptar sus comentarios y opiniones, relacionados con la propia vida de la protagonista. Por todo ello, estamos ante la imposibilidad de discernir entre lo real y lo irreal en esta novela:

“¿Sabe lo que le digo? Que no estoy tan segura de haber soñado esa historia -digo lentamente, procurando que no me tiemble la voz. Sus ojos se posan, ausentes y crueles en los míos. -Perfecto -dice-. Pues atrévase a contarla, partiendo justamente de esa sensación. Que no sepa si lo que cuenta lo ha vivido o no, que no lo sepa usted misma. Resultaría una gran novela”. (*El cuarto de atrás*: pág. 197).

Carmen Martín Gaité, en *El cuarto de atrás*, nos deja clara su intención de cumplir dos promesas: una para Todorov, escribir una novela fantástica como homenaje a su libro *Introducción a la literatura fantástica*, como ya hemos comentado anteriormente, y, otra, escribir una novela real sobre la posguerra para comentar con su visitante -el hombre de negro- sus propios recuerdos infantiles y del pasado. Para ello, la protagonista optó por la idea de unir ambas promesas en una sola:

“Ahora sí que voy a escribir el libro. En seguida de decirlo, pienso que eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si mezclara las dos promesas en una?” (*El cuarto de atrás*: pág. 128).

Así, esta intencionada mezcla de elementos y acontecimientos reales, sobre todo lo relacionado con los sucesos de la época del

franquismo, y otros fantásticos -todo lo relacionado con la invención de la figura del hombre de negro y su enigmática visita- establece el estado de la ambigüedad permanente a lo largo del transcurso del texto. En este sentido, Linda Gould Levine destaca la mezcla entre certeza y ambigüedad en la novela y subraya la vacilación del lector:

“A la certeza remplazan la ambigüedad y la vacilación, dos atributos de lo fantástico, y aunque la propia narradora es “natura”, algunos acontecimientos parecen sobrenaturales, de manera que el lector se debate en una especie de limbo”.⁷⁹⁰

Por consiguiente, la autora ha conseguido su propósito final: provocar la mayor incertidumbre y ambigüedad en el lector y obligarle a permanecer en un estado de vacilación y confusión, porque estará muy atento para percibir lo que resulta al final y para descifrar los puntos misteriosos que está enfrentando en la narración. En este sentido, la propia Carmen Martín Gaité afirma:

“Eso es lo verdaderamente esencial, atreverse a desafiar la incertidumbre; y el lector no puede creerse ni dejarse de creer lo que vaya a pasar en adelante”. (*El cuarto de atrás*: pág. 50).

En este marco, cabe recordar que para nuestra autora la confusión de las fronteras entre realidad y ficción, entre el mundo de los sueños y el mundo de la realidad, la tendencia a lo mágico y el elemento fantástico, representa un carácter propio de la mujer que se dedica a la creación literaria. Justamente, Carmen Martín Gaité expone al respecto:

⁷⁹⁰ Gould Levine, Linda, «Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman», en *From Fiction to Metafiction...*, op. cit. pág. 163.

“Ninguna mujer que decide coger la pluma ha dejado de sentir antes una cierta incapacidad para distinguir el mundo de los sueños del de la realidad. [...] Y los suyos suelen ser sueños de fuga, alimentados en los años juveniles por la lectura asidua de novelas (también hoy, pero mucho más, claro, antes de la aparición del cine)”.⁷⁹¹

Para Manuel Durán en una novela de memoria, como *El cuarto de atrás*, la ambigüedad constituye el tejido de la misma, debido a que lo fantástico establece el terreno donde se encuentra todo lo dicho, por lo que la autora no ha elegido el espacio fantástico por casualidad.⁷⁹² En este sentido, la propia Carmen Martín Gaité afirma que aún usa las pastillas para avivar la memoria. Es decir, este elemento es parte de su realidad y no solo se refleja dentro de la novela; pretende así lograr que el lector crea en la realidad del mundo de ficción presentado por el autor.⁷⁹³

Con todo esto, la autora procura establecer una relación muy íntima entre los elementos reales y los fantásticos, ya que a través de los elementos fantásticos intenta suavizar la realidad de la vida política, social y cultural de la España franquista, mediante una conexión implícita entre el mundo literario y la realidad exterior para contar la vida de la niña de la postguerra, utilizando la imaginación para inventar una isla fantástica –*Bergai*– que le da la libertad de expresar todo lo que

⁷⁹¹ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 429.

⁷⁹² Durán, Manuel, «*El cuarto de atrás*: Imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más», en *From Fiction to Metafiction...*, op. cit., pág. 134.

⁷⁹³ Gazarian Gautier, Marie-Lise Gazarian, «Conversación con Martín Gaité en Nueva York», en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. eds, *De la ficción a metaficción: Ensayos en homenaje a Martín Gaité Carmen*, op. cit. pág. 33.

quiere. En este sentido, la propia Carmen Martín Gaité afirma que su único poder, al igual que el de su grupo -generación del medio siglo-, estaba en el poder de la palabra y de la imaginación:

“Me pregunto a veces cómo pasaba el tiempo, cómo se esfumaron aquellos días de finales de los años cuarenta en que fui dejando abandonada mi ya vacilante vocación universitaria al calor de la compañía de aquellos amigos, arropada por aquel grupo de malos estudiantes pero buenos escritores, al que acabé perteneciendo por entero. (...) Ninguno de nuestros amigos de esa época ha alcanzado prebendas ni cargos políticos. Su poder estaba en el poder de la palabra y de la imaginación”.⁷⁹⁴

Sin embargo, la obra de imaginación debe atenerse a los hechos y cuanto más ciertos los hechos, mejor será la obra de imaginación. Por lo tanto, la obra de imaginación no se separa de la realidad, sino que está atada a ella, a juicio de Virginia Woolf:

“La obra de imaginación es como una tela de araña: está atada a la realidad, leve, muy levemente quizá, pero está atada a ella por las cuatro puntas. A veces la atadura es apenas perceptible; las obras de Shakespeare, por ejemplo, parecen colgar, completas, por sí solas. Pero al estirar la tela por un lado, engancharla por una punta, rasgarla por en medio, uno se acuerda de que estas telas de araña no las hilan en el aire criaturas incorpóreas, sino que son obra de seres humanos que sufren y están ligadas a cosas groseramente materiales, como la salud, el dinero y las casas en que vivimos”.⁷⁹⁵

Asimismo, la vinculación entre la vida real y la creación literaria, entre lo real y lo fantástico, en un momento será imprescindible para

⁷⁹⁴ Martín Gaité, Carmen, *Esperando el porvenir*, op. cit., págs. 33-34.

⁷⁹⁵ Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, op cit., pág. 60.

dar certeza al tema de la narración; por lo tanto, Carmen Martín Gaité inserta el elemento fantástico dentro del ámbito histórico y autobiográfico, llegando a quebrar las barreras creadas entre ambos espacios. En este mismo sentido, Todorov hizo hincapié en la importancia de esta mezcla de géneros que permite la descripción de un universo fantástico, que no tiene realidad fuera del lenguaje.⁷⁹⁶

De hecho, nuestra autora aplica la teoría de Todorov y confirma la necesidad de entretener un texto con hilos de diferentes géneros, aunque al mismo tiempo condicione esta conexión por el permanente predominio de la ambigüedad en las fronteras entre aquellos distintos géneros, para atraer más al lector:

“Porque en Carmen Martín Gaité todo intento de parcelación se llena siempre de interferencias. Nunca están claras ni delimitadas, en su caso, las fronteras entre el mundo escrito y el no escrito, entre la cosecha de la lectura y la de la mirada, entre la crítica literaria y la crítica de las instituciones. Carmen Martín Gaité fue siempre difícil de catalogar y agradeció como escritora la confortable ambigüedad entre lo vivido y lo soñado, entre la verdad y la mentira”.⁷⁹⁷

En efecto, Carmen Martín Gaité en sus obras, y sobre todo en *El cuarto de atrás*, muestra que los narradores recuerdan momentos y acontecimientos de su vida a través de la memoria. En este sentido, José Teruel apunta que la novela entera entretiene recuerdos de infancia

⁷⁹⁶ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, op. cit., pág. 92.

⁷⁹⁷ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 21.

e imaginación.⁷⁹⁸ Así, observamos que el texto entero mezcla acontecimientos reales con elementos oníricos pero, al mismo tiempo, no resulta fácil discernir los acontecimientos reales de aquellos pertenecientes al sueño, para garantizar la mayor concentración e inmersión del lector en la novela. Asimismo, la autora pretende guiar al lector a través del uso de la intertextualidad, para aumentar la confusión en la frontera entre lo real y lo inventado.

Realmente, en *El cuarto de atrás* encontramos, por un lado, una serie de elementos de lo fantástico dentro de un ambiente confuso de sueño y vigilia que invade el mundo físico; y por otro lado, los objetos del mundo real, como los discursos culturales, las novelas rosa, el grabado de Lutero, el libro de Todorov e, incluso, la propia novela.

Esta obra se encuentra en una esfera de lo fantástico donde el mundo real se evade de las fronteras entre lo original y lo soñado. Sin embargo, lo difuso de límites entre lo verosímil y lo inverosímil, según Teodosio Fernández, no significa un perjuicio para la eficacia artística de las propuestas que de algún modo apostaron por lo fantástico.⁷⁹⁹

⁷⁹⁸ Teruel, José, «El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaité», op. cit. pág. 194.

⁷⁹⁹ Fernández Rodríguez, Teodosio, “Del lado del misterio: los relatos de Silvia Ocampo”, en Alemany Bay, Carmen (ed.), *Anales de literatura española, n° 16, Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, págs. 215-232, la cita es de la pág. 16.

III.5.1.1. La existencia del interlocutor como pretexto.

Cada persona quizá necesite un *alter-ego* en muchas ocasiones de su vida, para comunicarse y para confesarse; para revelar algo que, por una u otra razón, tiene escondido durante un tiempo; así, este interlocutor, que seguramente sea inventado, puede ser cualquier figura o statu que sirve como pretexto para provocar la narración de los acontecimientos deseados por parte del protagonista. Por ejemplo, la protagonista de una novela del escritor afgano Atiq Rahimi,⁸⁰⁰ ha elegido como interlocutor “La piedra de la paciencia” que, según la mitología de ese pueblo, es una piedra mágica a la que la persona confiesa y revela sus sufrimientos, los pecados cometidos, sus deseos y cualquier asunto oculto de su vida; y la piedra escucha, absorbe como una esponja todos los secretos hasta que un día explota, con lo cual esta persona queda liberada.⁸⁰¹

Asimismo, para Carmen Martín Gaité la búsqueda de interlocutor constituye un tema recurrente en su trayectoria literaria; la autora salmantina insistía en la necesidad de encontrar un receptor ideal

⁸⁰⁰ Rahimi Atiq, *La piedra de la paciencia*, Madrid, Siruela, 2009.

⁸⁰¹ La piedra de paciencia aquí se simboliza en el marido de la protagonista: un hombre que se encuentra casi medio muerto en su colchón a causa de una bala entrada en la nuca durante la guerra civil de este país y a su lado se encuentra su mujer-la protagonista llena de rabia y desesperación, le desvela lo que nunca atrevió a comentarle incluso sus secretos más íntimos y ocultos tal como ella misma dice a su esposo: “Me perdonarás un día por todo lo que te he hecho... Si lo hubieses sabido, me habrías matado al momento... Puedo hablarte de todo, sin que me interrumpas, sin que me riñas... Tuve una sensación extraña, indefinible. Me sentía triste y aliviada a la vez, desgraciada y feliz... Un raro consuelo. No llegaba a comprender por qué, a pesar de la angustia y la terrible culpabilidad, me sentía tranquila, ligera”. *Ibid.*, pág. 63

desde el inicio de su creación, hasta que ha podido conseguir este interlocutor soñado, capaz de liberarse del aislamiento y la soledad debido a su mágico poder de articular el diálogo en *El cuarto de atrás*.

Por eso, en esta novela la protagonista ha elegido un ser humano vivo y muy activo, y caracterizado por su personalidad enigmática y curiosa, para confesar y desvelar sus recuerdos guardados. Por consiguiente, la figura del interlocutor constituye el eje principal y el motor que arranca la novela. Así, se ha convertido en el aspecto material que nutre todas las páginas de la narración, el elemento que sacude la quietud y reactiva el propósito de aquella visita inesperada:

“Escribí varios ejercicios de redacción sobre ese tema de la visita inesperada, y algunos no me quedaron mal del todo; desde entonces he venido asociando la literatura con las brechas en la costumbre”. (*El cuarto de atrás*: pág. 76).

Así que el hombre de negro es un pretexto inventado que ayuda a la autora a crear un espacio fantástico, adecuado y conveniente para narrar historias en una noche de insomnio, sin abandonar las instancias de la realidad. Por lo tanto, la protagonista-narradora, para hacernos concebir la realidad de los sucesos comentados, pretendía convertir ese hombre -su visitante- en entrevistador que la interroga y la obliga a sacar algunas de sus ideas:

“El otro jugador es un pretexto”. (*El cuarto de atrás*: pág. 196).

De hecho, en esta novela el personaje del interlocutor es quien provoca la confesión y la evocación de la narradora, por lo que

constituye el elemento principal en la estructura de la narración, ya que las memorias de la protagonista hallaron un nuevo e ideal destinatario. Sin embargo, la misteriosa apariencia del hombre de negro y la confusa identidad del mismo hace que el lector mantenga hasta el final de la novela la duda sobre si lo narrado ha sido real o inventado por la narradora, tal como expone:

“Y sin embargo, yo juraría que [...] se remete la sábana”. (*El cuarto de atrás*: pág. 210).

De hecho, a lo largo del transcurso del texto la narradora pretende confundirnos y llevarnos a sospechar que la certeza de lo dicho por ella se encaja dentro del mundo de la imaginación de la protagonista; sin embargo, al mismo tiempo intenta inducirnos a pensar en la realidad de lo narrado mediante algunas señales del mundo real, tal como la mención de la existencia del libro de Todorov en su cama, que ha sido ocupado por los folios de la propia novela:

“El libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito "El cuarto de atrás". Lo levanto y empiezo a leer”. (*El cuarto de atrás*: pág. 210).

Así, la protagonista insiste varias veces en la referencia a este escritor para demostrar la realidad de los sucesos narrados y para mantener siempre este hilo de confusión entre ambos mundos. Por lo tanto, la narradora alude, en primer lugar, a su deseo de escribir ese libro sobre la literatura fantástica, que se ha convertido en un hecho

real y físico y, al mismo tiempo, la autora nos describe su movimiento espacial cuando su vista ha coincidido casualmente con el libro de Todorov:

“Palabra que voy a escribir una novela fantástica, supongo que se lo prometía a Todorov”. (*El cuarto de atrás*: pág. 19)

En segundo lugar, la escritora habla con más especificidad de la promesa hecha a este autor, concretamente cuando determina la fecha en la que hizo su promesa; pero nunca da oportunidad para separar lo fantástico de lo real, y confirma otra vez que va a mezclar las dos ideas en una:

“Ya, ahí está la cuestión, estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos (. . .) eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si mezclara las dos promesas en una?” (*El cuarto de atrás*: pág. 128)

En este sentido, es conveniente destacar que la protagonista pretende justificar la reiterada alusión al libro de Todorov creando distintas escenas espaciales, aunque el motivo siempre es el mismo: aumentar la credibilidad de los hechos narrados. En una ocasión hizo una referencia decisiva al libro de Todorov, por haberlo encontrado mientras se estaba moviendo en medio de un espacio de objetos, y en otra ocasión pretendió aludir al mismo en el sentido de un obstáculo físico, por haber tropezado con él:

“La humedad ha alcanzado también al libro de Todorov, que yace en la colcha con unos papeles encima”. (*El cuarto de atrás*: pág. 27). “(...) me

voy a poner más cómoda. Empujo con el pie a Todorov”. (*El cuarto de atrás*: pág. 20)

Obviamente, en *El cuarto de atrás* la autora pretendió también ejercer las referencias físicas en medio de un tono irónico relacionado con aquellos objetos entre ellos, por ejemplo, el libro de Todorov y la manera de encontrarse con él. En este sentido, Fredric Jameson destaca la importancia de la ironía en la literatura y la califica como un elemento que nos relaciona con el mundo exterior:

“La ironía rige nuestra relación con el mundo exterior, pues hay algo paradójico en un objeto, o un mundo en general, que es por definición externo en la medida que tenemos que tener una relación con él, pero que al mismo tiempo es de la misma substancia que nosotros mismos en la medida en que podemos tener una relación con él”.⁸⁰²

De hecho, la figura del hombre de negro en *El cuarto de atrás* reactiva la memoria de un pasado vivido, por lo tanto, actúa como un *alter ego*, un doble inventado de la propia Carmen Martín Gaité, un pretexto para desvelar y contar asuntos íntimos y otros públicos. Así que esta inventada figura tan misteriosa y ambigua se ha convertido en el interlocutor ideal deseado para que exista el diálogo y, por consiguiente, actúa como el entrevistador que realiza preguntas y provoca las respuestas de la protagonista:

“Pregunta, inopinadamente, mi entrevistador. Por primera vez, desde que ha entrado, se me ocurre pensar que es un entrevistador y le miro con una especie de asombro mezclado de simpatía. Ni trae

⁸⁰² Jameson, Fedéric, *La cárcel del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1980, pág. 88.

magnetófono, ni ha sacado bloc para apuntar nada, ni me ha hecho, por ahora, preguntas de las que son de rigor entre las gentes del oficio, así que me da pie para que le pague en la misma moneda: tampoco mis respuestas tienen por qué ser convencionales”. (*El cuarto de atrás*: pág. 65).

Curiosamente, la narradora insiste en hacernos pensar y creer en la realidad de la existencia de aquel misterioso visitante, al hablar de objetos reales relacionados con la actividad del mismo, al discutir con él sobre la falta del aparato requerido por un entrevistador para grabar el acto de la entrevista, y la justificación de aquel hombre al respecto:

“Si, al menos, hubiera usted traído magnetófono (...) ¿Magnetófono? ¿Qué dice? ¿Cómo es posible que le guste a usted semejante chisme? — No, si no me gusta, y estoy convencida, además, de que si lo hubiera traído, no me saldría hablarle así. Pero es que me extraña que no lo use, siempre que vienen a hacerme una entrevista lo traen. A mí no me hace falta, tengo otro aparato más sutil para que queden grabadas las cosas, más arriesgado también. (...) ¿Lo lleva escondido dentro de la chaqueta? —bromeo—. No lo llevo escondido en ningún sitio, ni está patentado todavía, es un sistema que estoy ensayando ahora. (...) ya que parece tan seguro de haberlo registrado todo”. (*El cuarto de atrás*: págs. 186-187)

De hecho, la protagonista decide calentar cada vez más la escena de la entrevista para hacerla más viva y real al hablar de las explicaciones ofrecidas a su entrevistador, con lo cual este sigue divertido y atento, sobre todo cuando ha conseguido provocar a aquel hombre, que empezó a tomar las cosas en serio al sacar folios para apuntar notas interesantes, como cualquier entrevistador verdadero:

“El hombre ha seguido, divertido, las evoluciones con que ilustraba mi explicación, tal vez demasiado minuciosa, pero es que tengo tan pocas habilidades manuales, además él me ha dado pie con tanta pregunta. (...) ¿Me irá a pedir que le haga una demostración práctica? (...) Repaso exhaustivamente mi memoria, como cuando iba, de niña, a confesarme. No, seguro, por nada más. Al contrario, me daba un poco de pena, si quiere que le diga la verdad. En mi casa, además, no eran franquistas. Le veo echarse mano al bolsillo y suspiro, arrepentida de haber hecho esa alusión política; seguramente va a sacar bloc y bolígrafo para tomar notas sobre la ideología que presidió mi formación”. (*El cuarto de atrás*: pág. 68).

A través de sus provocaciones y preguntas, que parecen muy reales y serias, el entrevistador-visitante sirve como estímulo para la memoria de la protagonista, porque le da pie y la incita a recordar y a contar todo lo que está guardado en el desván de su cerebro, en el cuarto de atrás:

“Él aquí y empezara a darme pie con sus preguntas ligeras y quebradas que nada indagan, que son como dibujos de humo por el aire. La puerta está entreabierta, podría llamarlo, pero no vendría a cuento, confianza con él no tengo ninguna, no es confianza lo que ofrece, es algo de signo incluso opuesto a la confianza, inquietante y sugestivo, como una continua incitación a mentir. Me tengo que acordar de contarle lo del cuarto de atrás”. (*El cuarto de atrás*: pág. 97).

A lo largo de aquella entrevista la protagonista mantuvo la inquietud y la desconfianza, provocadas por el entrevistador debido a su misteriosa y espantosa figura, que a veces produjo en ella el miedo y el susto, por haber pensado que puede convertirse en el hombre lobo o en cualquier animal:

“Ya no puedo elegir, estoy en plena boca del lobo. (...) me pasa algo muy raro: es como si no estuviera segura tampoco de que exista usted de verdad (...) casi me daba miedo. (...)Desde hace un rato estaba zumbando por el cuarto el miedo, pero no lo veía, ahora ya lo tengo aquí, encima de mi cara, el moscardón azul del miedo, (...) cuando me acuerdo de que el hombre de negro está realmente ahí fuera, a pocos pasos, vamos, (...) se puede haber convertido en cualquier animal espantoso, en un dragón, en el hombre lobo, puede incluso haberse esfumado. Me quedo paralizada, (...) lo más horrible sería que apareciera ahí de repente”. (*El cuarto de atrás*: págs. 165-167).

Asimismo, a juicio de Kathleen M. Glenn la importancia del interlocutor en esta novela consiste en que su presencia hace posible la existencia del discurso que produce el texto.⁸⁰³ Por lo tanto, el hombre de negro puede ser un doble inventado de la protagonista, al igual que la figura de Carola, que llamó para preguntar sobre su hombre y que también puede ser el desdoblamiento de Carmen:

“No sé, me pasa algo muy raro: es como si no estuviera segura de que exista usted de verdad, vamos, la mujer de las cartas me refiero... Al principio, cuando le he oído la voz, casi.... es horrible”. (*El cuarto de atrás*: pág. 165).

Parece que la narradora pretendió introducir distintas figuras que pudieran servir como su doble; todo esto le ayuda a confirmar su propia identidad y, partiendo de la base de las versiones contradictorias, le anima a reactivar su memoria y a recordar tantas cosas del pasado:

⁸⁰³ Glenn, Kathleen M., «*El cuarto de atrás*: Literature as *juego* and the Self-Reflexive Text», en op. cit., págs. 149-159.

“Lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, no somos un solo ser, sino muchos”. (*El cuarto de atrás*: pág. 167).

Por otro lado, la protagonista no deja de pensar en la presencia del hombre visitante como en una figura diabólica y terrible. Al inicio de la novela diserta sobre el gozo de una espera, y ella llevaba mucho tiempo contemplando este momento con paciencia; su deseo, desde pequeña, para entregar el alma al diablo:

“Un sacarle gusto a aquella espera, vivirla a sabiendas de que lo mejor está siempre en esperar, desde pequeña he creído eso, hasta hace poco. Daría lo que fuera por revivir aquella sensación, mi alma al diablo...”. (*El cuarto de atrás*: pág. 10).

Por lo tanto, la figura diabólica del hombre de negro (Alejandro) satisface el deseo de la protagonista y le ayuda a cumplir aquella sensación mágica, hasta el punto de llevarla a descubrir cosas curiosas, tal como se muestra en la siguiente cita:

“Descubro un papel doblado que emite una extraña fosforescencia. Lo saco y lo empiezo a desplegar”. (*El cuarto de atrás*: pág. 20).

En este mismo panorama fantástico aparece “*El sombrero negro*” del visitante-interlocutor, como elemento simbólico pero al mismo tiempo real, ya que el hombre deja su sombrero encima de los folios que, al final, se convierten en la propia novela. Por lo tanto, el sombrero negro simboliza el *alter ego* de la protagonista. En cuanto al color del sombrero, es conveniente aludir a la explicación dada por Escartín Gual al respecto:

“El Cristianismo lo asoció al demonio y a la maldad, y, en la Edad media, a la brujería. Simboliza, en general, la muerte y el duelo. Según la poética del espacio, la negrura es siempre valorada negativamente. El diablo suele asociarse a lo oscuro”.⁸⁰⁴

Así, el *sombrero negro* simboliza el desdoblamiento de la narradora, le anima en su proceso literario, para seguir adelante con su novela y a la vez reactivar su memoria para recuperar los recuerdos del pasado.

En otras palabras, resulta evidente que este elemento alegórico, inventado en *El cuarto de atrás*, podría simbolizar el *otro yo* de la protagonista, que nutre y reactiva su ánimo para seguir adelante en su desarrollo de ficción mediante la vuelta al pasado y la recuperación de sus memorias. Es decir, que esta enigmática figura representa la chispa que encendió el hilo de la narración de la protagonista, ya que al final de la novela aparecen debajo de este sombrero negro ciento ochenta y dos folios, que registran el resultado de aquella interlocución:

“Me despierta el sonido del teléfono, lo cojo a tientas, sobresaltada, sin saber desde dónde, y una voz masculina desconocida pronuncia mi nombre y mis apellidos con un tono seguro en el que se trasluce cierto enojo. (...) Perdone, ¿qué hora es?— le pregunto. Me contesta que las doce y media, que ésa era la hora que le había marcado para la entrevista, (...), dice que, si lo prefiero, se va y vuelve otro día. —No, no se vaya. Estoy completamente despierta, se oye el ruido cerca, ya está aquí. Se para y un hombre vestido de negro sale y se queda mirándome

⁸⁰⁴ Escartín Gual, Montserrat, *Diccionario de Símbolos Literarios*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1996, pág. 213.

de frente. Es alto y trae la cabeza cubierta con un sombrero de grandes alas, negro también”. (*El cuarto de atrás*: págs. 27-29).

En rigor, y como hemos señalado anteriormente, todos en ocasiones contamos y narramos para nosotros mismos, pero llega el momento en el que buscamos quien nos pueda escuchar y entender, para contarle aquellas historias. A la par, Carmen -la protagonista- estaba esperando y logró ese instante tan deseado en el que contar todos sus recuerdos almacenados desordenadamente en su memoria, cuando este interlocutor ideal, el hombre de negro, aparece para avivar su memoria y sacar todo lo revuelto:

“Es que, hablando con usted, me salen a relucir tantas cosas... y todas revueltas”. (*El cuarto de atrás*: pág. 117).

Por lo tanto, resulta evidente que en *El cuarto de atrás* esta búsqueda de un receptor ideal constituye el eje principal de la obra, donde no se puede imaginar la existencia del texto sin la presencia de este elemento-excusa principal, el hombre de negro, que se convirtió en su interlocutor deseado al darle pie a la protagonista para soltar sus recuerdos de infancia y de juventud en su ciudad natal, tal como refleja el siguiente fragmento:

“Bueno, para que entienda lo que pasó esa mañana [la del entierro de Franco], tengo que retroceder bastante, a Salamanca otra vez. Retroceda lo que haga falta. Antes de Franco, mis nociones de lo que pudiera estar pasando en el país eran confusas; yo nací en plena Dictadura de Primo de Rivera, el 8 de diciembre de 1925, el mismo día que murieron Pablo Iglesias y Antonio Maura..., bueno, esto es una

coincidencia que no significa nada. ¿Y usted qué sabe? (*El cuarto de atrás*: págs. 129-130).

De hecho, si el tema de la incomunicación y la incomprensión ha sido siempre el gran obstáculo y una atadura para la mujer, como ya hemos explicado en el capítulo primero de esta tesis, en el caso de Carmen Martín Gaité este tema constituye su principal preocupación; dedicó la mayoría de su creación literaria a exaltar un espacio comunicativo a través de la palabra para vencer la soledad que representa el mundo de las mujeres. Así, para la autora, la búsqueda del interlocutor se ha convertido en tema estructurador de sus novelas, sobre todo *El cuarto de atrás*. En este sentido, la protagonista explica el porqué de la urgente necesidad de la mujer de ser escuchada, a diferencia de los hombres:

“Nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla [...] se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico”.⁸⁰⁵

Realmente, lo más llamativo y distinguido de esta novela es que la protagonista inventa este pretexto, el entrevistador-escuchador, para contar sus memorias de modo indirecto, a través de un medio narratorio que representa, al mismo tiempo, el trasunto de la propia escritora. Es decir, este mediador se convierte en el justificante de la

⁸⁰⁵ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pág. 28.

novela porque, en caso literario, si la autora narra directamente sus memorias encontramos un texto autobiográfico abstracto y tradicional como cualquier otro, que ni siquiera se clasifica como obra de ficción. En este sentido, la propia Carmen Martín Gaité insiste en la necesidad de que exista un narratorio para que el discurso literario obtenga pleno significado:

“Cuando he encontrado a quién. Es un juego que depende de que aparezca otro jugador y te sepa dar pie. Usted sabe que el otro jugador es un pretexto. Bueno, pero pretexto o no, tiene que existir [...] Usted no necesita que exista, usted si no existe lo inventa, y si existe, lo transforma”. (*El cuarto de atrás*: pág. 196).

Sin embargo, esta búsqueda de un interlocutor deseado y esperado, que cumpla todos los requisitos para poder servir como llave principal de la comunicación, no resulta tan fácil de encontrar por nuestra autora, porque debe ser distinto e ideal:

“La del interlocutor no es una búsqueda fácil ni de resultados previsibles y seguros, y esto por una razón fundamental de exigencia, es decir, porque no da igual cualquier interlocutor”.⁸⁰⁶

Por otro lado, Carmen Martín Gaité reitera en varias ocasiones su idea de la imposibilidad de realizar la actividad de la escritura literaria sin la existencia de aquel interlocutor real, con el que se puede hablar y ser escuchado. La autora lo dejó claro en una entrevista, en la que destaca la importancia de la conversación con el otro:

⁸⁰⁶ *Ibid.*, pág. 19.

“Si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el momento adecuado, un plazo narrativo y una pausa para hablar y ser escuchados, tal vez nunca cogiera la pluma. Se escribe por desencanto de ese anhelo, como a la deriva, en los momentos en que el interlocutor real no aparece. Esto es un tema completamente clave de mis escritos, incluso tengo un libro, se llama la búsqueda de un interlocutor, que trata exactamente de este tema. Es decir que en el momento en que haya alguien con quien puedes hablar, para mí que se quite el cine, el teatro, los viajes, e incluso hasta placeres más fuertes. Si no se da cuenta de que allí está la clave de todo, pues es como si no opera a fondo en el deseo de buscarlo. Realmente buscaría con más ahínco la forma de encontrar una pasarela entre tú y yo”.⁸⁰⁷

De hecho, la protagonista en *El cuarto de atrás* reconoce y confirma implícitamente que gracias a esta inventada figura, el nombre de negro, ha nacido el diálogo que hacía saltar libremente los recuerdos y evocaciones que finalmente constituyen la novela. Por lo tanto, este visitante ha sido más que su interlocutor deseado, su lector ideal que es capaz de «leer entre líneas». (*El cuarto de atrás*: pág. 196).

Todo ello indica que la escritora después de recuperar, recordar, ordenar y contarse sus recuerdos a sí misma, empezó a buscar a alguien con quien pueda compartir la narración y por ello inventa este interlocutor; se trata de su espejo o su doble. En tal sentido, Umberto Eco apunta que la participación del otro se incluye en la estrategia establecida para formar un texto:

⁸⁰⁷ Entrevista realizada en el programa “A fondo” y citada en Ciplijauskaitė, Birutė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 121, nota 65.

“Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia”.⁸⁰⁸

Y, por consiguiente, de esta implicación del otro surge el elemento más importante de los requisitos de la narración, que es el diálogo que establece el hilo del texto, porque provoca la conversación y da vida y continuación a la palabra y al arte de contar. En este sentido, Carlos Fuentes destaca la importancia de este elemento para los distintos aspectos de la novela:

“La novela es instrumento de diálogo en el sentido más amplio: no sólo diálogo entre personajes, sino entre lenguajes, géneros, fuerzas sociales, períodos históricos distantes y contiguos”.⁸⁰⁹

El diálogo se convierte en el generador y creador del discurso en la novela, facilita y posibilita la liberación de aquellos encerrados sentimientos, provoca su flujo y permite insertar distintas historias. En el mismo sentido Montserrat Escartín Gual expone que tal estrategia:

“Se sirve de un testigo para liberar su soliloquio”.⁸¹⁰

De hecho la protagonista, gracias al productivo diálogo, ha logrado construir un texto saciado del valor de los sentimientos socioculturales, sobre todo aquellos relacionados con la época de la

⁸⁰⁸ Eco, Umberto, *Lector in fabula*, op. cit., pág. 79.

⁸⁰⁹ Fuentes, Carlos, «Tiempo y espacio en la novela», op. cit., págs. 37–38.

⁸¹⁰ Escartín Gual, Montserrat, *Carmen Martín Gaité, Retahíla*, Barcelona, Crítica, 2003, pág. 36.

posguerra, debido al carácter emotivo de los acontecimientos que llevan un valor histórico. Por lo tanto, este diálogo que se desarrolla entre la narradora y su interlocutor se convierte, a juicio de Gonzalo Sobejano, en una conversación memorativa en vista del pasado y del porvenir:

“Se trata de un diálogo emocional, memorativo, dialécticamente realizado entre los dos hablantes en vista de lo pasado y lo porvenir; un diálogo que descubre la angustia religiosa, las decepciones de la ideología en crisis, la tensión perpetua entre individuos y sociedad, entre el ansia de comunicación vital y de veracidad personal y las inveteradas obligaciones impuestas por el mundo de los códigos, entre lo que pudo haber sido en la atmósfera de la libertad y lo que seguramente ya no será posible después de tantos años de opresión”.⁸¹¹

Por ello, Carmen Martín Gaité destaca la importancia del interlocutor hasta llegar a considerarlo como el principal participe en el discurso narrativo, porque posee la misma importancia que la del hablante en el texto; por lo tanto, puede ocupar el grado de primer personaje en el texto:

“El hecho de dar pie a la historia y escucharla tiene una secuela de ramificaciones sentimentales, en virtud de cuyos lazos el interlocutor puede llegar a acceder al rango de personaje principal”.⁸¹²

Y esto indica que esta figura se implica activamente en la elaboración de la novela. Por lo tanto, según Celia Fernández, Carmen Martín Gaité tuvo que esperar mucho tiempo hasta poder lograr un

⁸¹¹ Sobejano, Gonzalo, «Ante la novela de los años setenta», op. cit., pág. 22.

⁸¹² Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., págs. 26-27.

alter ego que se figura como un entrevistador ideal y que a la vez representa su propia voz.⁸¹³ Es decir, que la autora tenía guardado un tesoro de recuerdos a la espera de la llegada de un personaje concreto, precisamente para avivar la actividad de recuperar los recuerdos escondidos de la narradora, tarea que animó a la protagonista para reconstruirse a sí misma, comunicarse y reinventarse. Así, la figura del interlocutor, a juicio de Ciplijauskaitė, representa el gran hallazgo de novelas como *El cuarto de atrás*.⁸¹⁴

Realmente, la protagonista inventa este espejo como puente sobre el que pasan sus recuerdos de la niñez y de la adolescencia, hasta que se juntan con el presente para definir su propia identidad. En este sentido, Anne Paoli apunta que la narradora creó el interlocutor para transmitir también su propia historia y, por consiguiente, para contar su biografía; pero siempre mediante un ambiente confuso entre ficción y realidad, que pudo crear gracias a la existencia de este misterioso hombre que, según Paoli, permite:

“El desarrollo lineal de la historia, fijar con sus preguntas la estructura del relato y, sobre todo, permitir la reflexión metaliteraria que acaba convirtiéndose en el acto mismo de escribir, en el relato que se nos da: Para construirse a sí mismo, el protagonista-narrador tiene que poder restablecer el lazo [...] entre su niñez y adolescencia y el presente de la existencia. Para definirse del todo y dar sentido a su identidad, debe

⁸¹³ Fernández, Celia, «Entrevista con Carmen Martín Gaité» en *op. cit.*, pág. 169-170.

⁸¹⁴ Ciplijauskaitė, Birutė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, *op. cit.*, pág. 111

transmitir también su propia historia a ese interlocutor indispensable, de ahí la necesidad de inventarse a veces a ese personaje”.⁸¹⁵

Esta larga espera, hasta la llegada del momento adecuado para recuperar los recuerdos de la infancia y juventud escondidos en la mente de la protagonista, causó el desorden en la memoria de la autora que, por consiguiente, no consiguió redactarla según fechas ordenadas. Es decir, no pudo fijar un orden cronológico y la autora atribuyó esto a que:

“Hacía mucho tiempo que no me acordaba. (...)Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, (...). Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después. (...)¡Saber lo que estaba antes y lo que estaba después! Ya salieron las piedrecitas blancas; el desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía”. (*El cuarto de atrás*: pág. 116).

Con esta escena de la vuelta al pasado la protagonista pretende justificar aquel desorden en la recuperación de sus memorias escondidas y lo atribuye a las pastillas que le ofreció el hombre-visitante para avivar su poder recordativo y rescatar lo que tenía almacenado durante años; la narradora quiso destacar que el efecto de estas píldoras provoca la recuperación desordenada del pasado. En este sentido, Mariano Baquero Goyanes subraya la importancia de rescatar

⁸¹⁵ Paoli, Anne, «Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1998. El URL de este documento es <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>. Último acceso: el 20 de noviembre de 2011.

y evocar lo más vivo que hemos perdido, para que nos encontremos a nosotros mismos:

“Nada más trágico que el dolor de saber que tal vez, lo mejor de nuestras existencias, lo más vivo y poético, se ha perdido. Y he ahí el intento desesperado de rescatar este tiempo, de evocarlo, de hacerlo vivencia e incrustar ésta en nuestro existir actual, para así mejor encontrarnos a nosotros mismos”.⁸¹⁶

Sin embargo, el ser humano, y sobre todo las mujeres, en muchas ocasiones intentan evitar la determinación de aquellas fechas relacionadas con recuerdos históricos de su propia vida, ya que, según la propia autora, será más conveniente ignorar las fechas para vencer el ritmo de la rutina y, a la vez, alejarse del susto de la huella del tiempo:

“No hay que tenerle tanto miedo a la huella del tiempo”. (*El cuarto de atrás*: pág. 74).

Realmente, el motivo fundamental de la invención del interlocutor es establecer un diálogo o monólogo entre la narradora y su otro yo, para contar lo que pretende redactar de sus memorias. Cabe recordar que la desaparición de Franco representó para los españoles el desbloqueo del tiempo y la apertura del diálogo, aunque para Darío Villanueva este tipo de novela, caracterizada por su forma dialogada, comenzó a consolidarse a partir del año 1972:

“En la que a través del diálogo de los personajes se planteaban importantes cuestiones de interés a la vez particular y general, se buscaban las ‘señas de identidad’ no desde la soledad del individuo,

⁸¹⁶ Baquero Goyanes, M., «Tiempo y ‘tempo’ en la novela», *op. cit.*, pág. 234.

(...), sino desde la confrontación y el intercambio de dos o más perspectivas”.⁸¹⁷

En efecto, si sabemos que el problema de la comunicación constituyó un factor fundamental y reconocido en la obra de Carmen Martín Gaité, entonces entenderemos la insistencia en la necesidad del diálogo como elemento esencial para la autora, incluso desde sus tempranas obras. Y así, esta búsqueda de interlocutor se atribuye a la soledad y la incomunicación que sufrieron, en aquella época, tanto ella como los demás:

“La gran mayoría de nosotros sufrimos de soledad e incomunicación. Por añadidura, a menudo, tendemos a juzgar a los demás con rapidez, sin entenderlos de verdad. Por esto, «el propio yo viene a verse como una especie de telón despintado y engañoso que solamente una mirada ajena podría hacer creíble y reivindicar”.⁸¹⁸

Sin embargo, en la situación en la que vivía la protagonista no ha sido fácil conseguir el interlocutor adecuado para poder comunicarse y entenderse, por lo que había que esperar el momento ideal para lograrlo y, en caso contrario, al escritor literario no le queda más remedio que inventar esta figura, que es imprescindible para la escritura:

“El narrador literario [...] puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando

⁸¹⁷ Villanueva, Darío, «La novela», *op. cit.*, pág. 55.

⁸¹⁸ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, *op. cit.*, pág. 20.

se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlas”.⁸¹⁹

Así, podemos afirmar que Carmen Martín Gaité logró con éxito su deseo de encontrarse; y ella misma dice, explícitamente, que ha podido reencontrarse con su interlocutor deseado -el hombre de negro-, tras una larga ausencia que ha sido, además, su oyente ideal y mucho más, según la descripción de la protagonista:

«Me puedo figurar que es un amigo de toda la vida, alguien a quien reencuentro después de una larga ausencia.»; «La mirada apreciativa de mi interlocutor»; «Ya lo buscaré (...) a este desconocido para que no decaiga una conversación que me sienta tan bien»; «El personaje vestido de negro ya está preparado» (*El cuarto de atrás*: págs. 38, 63, 73, 175, respectivamente).

Mereció la pena tanta espera: el logro de la protagonista -doble de la narradora-, el disponer de un oyente perfecto que le da ánimo y reactiva la evocación de la narración memorial de la autora a través de su estilo, que consiste en la concepción permanente de interrogaciones para establecer un diálogo vivo y furtivo que la obliga a sacar lo que tenía escondido:

“El hombre ha seguido, divertido, las evoluciones con que ilustraba mi explicación, tal vez demasiado minuciosa, pero es que tengo tan pocas habilidades manuales, además él me ha dado pie con tanta pregunta”. (*El cuarto de atrás*: pág. 68).

Consecuentemente, y ante un entrevistador que dispone de tales cualidades, no le quedó más opción a su entrevistada que desvelarle y

⁸¹⁹ *Ibíd.*, pág. 27.

ofrecerle un fiel reflejo de sus vivencias, para conseguir, al mismo tiempo, su yo mediante un diálogo fluyente en el que revisa el pasado y extrae de él todo lo necesario. De ahí que el personaje del hombre de negro es, a juicio de Alemany, un seductor entrevistador y un *alter ego* de la protagonista.⁸²⁰

Por otro lado, es conveniente destacar que en una novela fantástica como *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité pretendió prestar mucha atención y preocuparse por el diálogo con el lector, para garantizar su inmersión y participación en el texto. Por lo tanto, la protagonista intenta implicar a su receptor en la narración, a través de aquel diálogo, para facilitarle el descifrar cualquier punto confuso en un texto en el que se disminuyen los límites entre lo real y onírico. En este mismo sentido, Francisco G. Oreja destaca el papel del lector dotado de competencias de lectura:

“El que un texto literario lleve inscrito en su portada, bajo el título, la palabra *novela* no significa necesariamente [...] que se corresponda con lo que ordinariamente entendemos por novela, sino un discurso narrativo centrado en las relaciones entre realidad y ficción, o en el proceso de creación de ese mismo discurso, lo que obliga al lector a atender al conjunto de los elementos que participan de la narración, historia y relato, enunciado y enunciación, al mensaje y la función poética y al código, y, con él, también a la función metalingüística. [...] el lector no puede ser un lector convencional, no avisado, el «lector ingenuo» del que habla Eco en *Lector en fabula* [1993], sino un lector

⁸²⁰ Alemany Bay, Carmen, *La Novelística de Carmen Martín Gaité. Aproximación crítica*, op. cit., pág. 54.

dotado de «competencias de lectura» que le permitan advertir los distintos niveles de verosimilitud que se le presentan”.⁸²¹

Obviamente, de esta manera nuestra autora quiere reafirmar su intención de influir en el lector a través del establecimiento de un verdadero diálogo con él, basándose en que representa un elemento fundamental en el discurso narrativo. En este mismo contexto, Walter Benjamín minimiza las fronteras entre escritor y lector, sobre todo tras la expansión de medios de información que ofrecen al lector nuevas oportunidades de acercarse más al escritor, e incluso hasta que este lector pueda pasar a ser escritor:

“Con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos (...), una parte cada vez mayor de esos lectores pasó, por de pronto ocasionalmente, del lado de los que escriben. (...); hoy ocurre que apenas hay un europeo en curso de trabajo que no haya encontrado alguna vez ocasión de publicar una experiencia (...). El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor”.⁸²²

Así, Carmen Martín Gaité ha cumplido un requisito fundamental para el texto fantástico, porque para ella la participación del lector es un elemento imprescindible del juego literario, pero la protagonista en esta novela, para cumplir y enardecer el ambiente de la confusión, pretendía implicar a su lector -el hombre de negro- a través de una

⁸²¹ Orejas, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, pág. 148.

⁸²² Benjamín, Walter, *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pág. 11.

escena ambigua. Porque, para la autora, lo ambiguo y oculto engendra y provoca la curiosidad del que busca:

“Las tenía escondidas como un tesoro, claro que cuanto más te esconden las cosas, más te pica la curiosidad, eso es lógico...”. (*El cuarto de atrás*: pág. 156).

Es conveniente subrayar que nuestra autora, después de haber elegido su lector ideal, al que dirigir su discurso y a la vez su propia experiencia, quiere, al mismo tiempo, convertir a su destinatario en un crítico que sabe reaccionar y expresar su opinión acerca del texto, porque no se trata de un lector superficial, sino que es un receptor activo y hace una lectura crítica, como participante esencial en la narración. En este sentido, Gonzalo Sobejano expone que los novelistas españoles de la década de los setenta se preocupan por transmitir a sus lectores un mensaje eficaz:

“Al dar expresión al clima de ruptura de su época y al proponer diálogo, autocrítica y fantasía [...] como elementos de estructuración de sus obras, los novelistas españoles de los años setenta, a los que aquí he podido referirme, entregan a sus destinatarios un mensaje ético-estético de eficacia al mismo tiempo configuradora y transformadora. Y consuela comprobar que en la etapa última de esta trayectoria de la novela desde el individuo a la comunidad, de ésta a la totalidad, y de la totalidad hasta la escritura, no se haya perdido a pesar de tanto fárrago sobre la hermética autonomía del texto el humanismo de la persona responsable. Gracias al diálogo”.⁸²³

⁸²³ Sobejano, Gonzalo, «Ante la novela de los años setenta», *op. cit.*, pág. 22.

Obviamente, además de todas las razones antes expuestas sobre la invención del interlocutor en esta novela, añadimos aquí otra: se trata del deseo de la escritora de optar por un lector oyente al que la protagonista presta la máxima importancia, porque para ella esta alternativa hace más fácil y directa la inserción del lector en la narración, y esta técnica se refleja como uno de los principales elementos del estilo literario de nuestra autora. En este marco, la escritora estadounidense Joan Lipman Brown atribuye este aspecto a la evolución de los temas y las técnicas utilizadas, además de la influencia de ciertos movimientos literarios.⁸²⁴

Sin embargo, este receptor oyente debe ser, a juicio de Umberto Eco, un lector modelo capaz de cooperar en la actualización textual.⁸²⁵ Y, justo este tipo es a quien busca y consigue encontrar Carmen Martín Gaité, para invitarle a participar en la narración de la historia que debe de ser contada con un lenguaje creíble y que corresponde a la vida cotidiana, para atraer con placer a este socio:

“Los más expertos y sobresalientes en el arte de narrar lo primero que saben es que tienen que invitar a otro a embarcarse en la historia que le cuentan, que su éxito está en hacerla creíble”.⁸²⁶

Por lo tanto, el propósito de nuestra autora, al igual que el de cualquier escritor, consiste en mantener al receptor atento e implicado

⁸²⁴ Brown, Joan Lipman, *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, Valencia, University of Mississippi, 1987, págs. 193-206.

⁸²⁵ Eco, Umberto, *Lector in fabula*, op. cit., págs. 80-81.

⁸²⁶ Martín Gaité, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., págs. 191-192.

en el texto hasta el final, para entregarle el mensaje que desea hacer llegar estableciendo un diálogo conductor con él. En este mismo sentido, Edward Morgan Forster expone que esta cuestión constituye una condición fundamental para que cualquier narración cumpliera su cometido:

“A todos nosotros nos pasa como al marido de Scherezada, queremos saber lo que ocurrirá después. Esto es universal y es la razón por la que el hilo conductor es una historia. Una historia es una narración de sucesos ordenados en un orden temporal. La historia solamente puede tener un mérito: el conseguir que el público quiera saber qué ocurre después. A la inversa, sólo puede tener un defecto: conseguir que el público no quiera saber lo que ocurre después. Estas son las dos únicas críticas que pueden hacerse a una historia *como Dios manda*”.⁸²⁷

En efecto, a lo largo de su trayectoria literaria nuestra autora realizó el máximo esfuerzo para lograr la mayor participación de sus destinatarios en el juego narrativo, mediante la utilización de aquellos recursos y técnicas creativas que faciliten y garanticen esta inmersión. En este sentido, Emma Martinell afirma que Carmen Martín Gaité, a lo largo de sus escritos, mantiene un diálogo con sus lectores a través de los siguientes medios:

“La visión activa la memoria; el sueño se nutre de ella; de la visión se escapa el sueño”.⁸²⁸

⁸²⁷ Forster, Edward Morgan, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1990, pág. 34.

⁸²⁸ Martín Gaité, Carmen, *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, Ed. Martinell, Emma, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 22.

Por este motivo, la autora insiste en la preeminencia de la lectura comparada con cualquier otro medio de comunicación porque el libro, a su juicio, es el medio que ofrece la mayor participación del destinatario en el acto narrativo y, por lo tanto, el que deja mayor efecto y placer emocional y verdadero en lector, aunque no de manera inmediata como en los demás:

“Pero la conquista de ese placer no es fulminante e inmediata, sino lenta como todas las conquistas verdaderas. Y la cultura audiovisual cuenta, para suplantarlo el reinado de la letra escrita, con la garantía de ofrecer unos resultados más rápidos y espectaculares, donde a nadie se le exige un esfuerzo de concentración. Basta con dar a un botón y ponerse a esperar la euforia más o menos discutible, pero siempre instantánea de la droga. Los beneficios que puede otorgarnos un libro, no cabe esperarlos en cambio como el santo advenimiento, sino mediante la participación”.⁸²⁹

Así, tanto en *El cuarto de atrás* como en el resto de su obra creativa, la escritora, a través de un permanente diálogo entre narrador-receptor, procura guardar un espacio considerable para que el lector participe en la recreación del texto, apostando por la capacidad de este en seguir el hilo conductor de la narración. En este sentido, Carmen Martínez Romero expone que en la escritura femenina se exige la perfección del entendimiento entre los personajes de la obra, tal como se refleja en *El cuarto de atrás*:

“Para la narradora femenina la figura del receptor no tiene perfiles determinados y para poder hablar su propio lenguaje, para darse

⁸²⁹ *Ibid.*, pág. 373.

seguridad a sí misma, necesita un narratorio muy cercano, necesita una comprensiva "escucha", necesita confabularse con el narratorio. La línea de emisión se convierte en un círculo, y la narradora habla de sí, se ensimisma, se arrellana en su propio lenguaje, convirtiendo su discurso en un habla particularizado. La palabra de la escritora se siente entonces con libertad para llenarse de marcas indiciales típicamente femeninas, con un narratorio interno al que se concede como "don" el universo mental de la narradora visto desde dentro".⁸³⁰

De hecho, la perfecta y adecuada elección de la figura del narratorio por parte de la autora supone, a juicio de Belén Gopegui, crear un instrumento de conocimiento a través de la imaginación.⁸³¹ Asimismo, para Isabel M. Roger esta decisión de la protagonista, al elegir el interlocutor ideal, constituye una evolución paulatina en la técnica narrativa de Carmen Martín Gaité.⁸³²

III.5.1.2. El mundo de los objetos en *El cuarto de atrás*.

Es conveniente aclarar que Carmen Martín Gaité empleó en sus obras la simbología de objetos, tanto domésticos como públicos, para transmitir distintos propósitos. Como ya hemos dicho en el capítulo

⁸³⁰ Martínez Romero, Carmen, «La escritura como enunciación. Para una teoría de la literatura femenina», en *Discurso* nº 3-4, Sevilla, Asociación Andaluza de Semiótica, Ediciones Alfar, 1989, pág. 57.

⁸³¹ Gopegui, Belén, «El valor del narrador», en Martinell, Emma coord., *Al encuentro de Carmen Martín Gaité, Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, pág. 46.

⁸³² Roger, Isabel M., «Carmen Martín Gaité: Una trayectoria novelística y su bibliografía», *Anales de la literatura española contemporánea*, 3.13, 1988, págs. 293-317, la cita es de la pág. 307.

segundo de esta tesis, nuestra autora introdujo estos elementos como huella y premisa de su autobiografía, en base a que están relacionados con su memoria, sus recuerdos y su pasado; mientras que la inmersión de aquellos en *El cuarto de atrás* tiene el propósito de dar certeza a la narración para poner un límite entre lo real y lo onírico, por lo que tal vez se repiten citas e ideas al abordar el tema, pero siempre en otro sentido semántico y simbólico. Así, es notable que los objetos en esta novela constituyan un aspecto fundamental de la estructura del texto; es decir, representen el material del juego creado para implicar al lector en la vacilación, la duda y la confusión entre lo real y lo inventado. En este sentido, Eduard Morgan Forster expone que estos elementos forman una de las principales fuerzas de la novela:

“En la novela existen dos fuerzas -los seres humanos, por un lado, y luego un conjunto de elementos diversos que no son seres humanos- que al novelista corresponde equilibrar, conciliando sus pretensiones”.⁸³³

Asimismo, al introducir la protagonista tales figuras en la novela procura minimizar y complicar aquel límite entre los dos mundos: el nuestro y el sobrenatural, ya que cuando el lector bucea en lo onírico, sobre todo con la presencia del hombre de negro y su enigmática figura, de repente se encuentra ante uno de estos objetos físicos y reales que le hacen perder la pista entre ambos espacios. En este sentido, Martinell Emma describe el papel que juegan estos dentro del tejido fantástico y

⁸³³ Forster, Eduard Morgan, *Aspectos de la novela*, op. cit., pág. 110.

la curiosidad que reflejan en el lector, que enfrenta la vacilación de los límites entre lo real y lo onírico:

“Por ejemplo, el sombrero negro del interlocutor, depositado sobre la mesa, importantísimo porque debajo de él van aumentando los folios que, al final, constituirán la novela, confundiendo a ella y a nosotros, lectores, acerca de los límites entre la realidad vivida y la realidad imaginada o soñada”.⁸³⁴

La protagonista-Carmen empezó este juego alegórico desde el capítulo primero, “El hombre descalzo”, y para comenzar este mundo simbólico ha elegido la letra C, que es la primera letra del propio nombre de la autora. Así, la narradora nos describe cómo se figuraba que estaba trazando rayas con un palito sobre la arena de una playa desconocida para pintar tres dibujos que empiezan con esta letra, dentro de un juego que sirve para tejer el hilo de la confusión entre la verdad y el sueño, presentándonos una mezcla de significados alegóricos de estos tres cosmos: la casa, que representa su amplio mundo de creación; el cuarto, que refleja su sub-mundo y el contenido de la fantasía y misterios, y la cama, como su espacio dedicado a la ficción en la que al final se encuentra esta novela:

“Pinto, pinto, ¿qué pinto?, ¿con qué color y con qué letrita? Con la C de mi nombre, tres cosas con la C, primero una casa, luego un cuarto y luego una cama”. (*El cuarto de atrás*: pág. 11).

⁸³⁴ Martinell, Emma, «*El cuarto de atrás*: un mundo de objetos», en *Revista de Literatura*, tomo XLV, n° 89, enero-junio de 1983, Madrid, 1983, pág. 143.

Y en otro momento de la narración la protagonista pretende acercarnos al ambiente real repitiendo la redacción de esta misma mención simbólica al concebir la pregunta de su visitante sobre ello, con el propósito de iniciar el diálogo con su entrevistador -El hombre de negro-, al que procura preparar para una larga conversación, al objeto de salvar las cosas del olvido relatando muchas historias y recuerdos:

“Me preguntaría que por qué estaba dibujando una casa, un cuarto y una cama y yo le diría: «si quieres que te lo diga, siéntate, porque es largo de contar» y, al contarlas en voz alta, salvaría del olvido todas las cosas que he estado recordando”. (*El cuarto de atrás*: pág. 22).

Por otro lado, la autora inventó una excusa para coincidirse con otro objetivo de significado alegórico y también comienza con la letra C cuando se fue a buscar un tratamiento para conciliar el sueño y encontró la cesta de costura. En este marco, cabe mencionar que la protagonista introdujo este elemento doméstico, el que hemos analizado en los capítulos anteriores dentro del contexto autobiográfico, mientras lo exponemos aquí como parte del proceso de la confusión entre lo real y lo onírico. Es decir, la narradora emplea el mismo objeto pero en distintos significados alegóricos:

“Hay insomnios que cunden (...) Me vuelvo, apoyándome en la mesa (...) Fui a la cesta de costura en busca de algún fármaco (...) Me preocupa que últimamente estoy perdiendo mucho la memoria, con la buena memoria que tenía yo”. (*El cuarto de atrás*: págs. 206-207).

Así, la protagonista, a través de esta cesta de costura, pretendió transmitir a su lector que el secreto de su ficción está guardado en este

elemento; que contiene dentro los componentes de su taller, que simbolizan el laberinto discursivo donde Carmen Martín Gaité quiere decir que se encuentran los hilos del flujo de las historias, memorias y recuerdos, que iban a enhebrar y construir el transcurso de la novela. Carmen nos quiere dejar clara la simbólica relación entre el arte de la costura y la escritura de la narración. En este sentido alegórico, la filósofa estadounidense Mary Daly hizo hincapié en la íntima asociación de esta herramienta con la creatividad de la mujer que está girando para descubrir el hilo perdido de la conexión dentro del cosmos, por lo tanto, Daly encaja la cesta de costura dentro del espacio de creación íntima femenina.⁸³⁵

De manera intencional, la narradora seguía insertando en el texto varias figuras que encabezan por la misma letra C, como Carola, cucaracha, cuaderno, Carmencita Franco, el cuadro de *El mundo al revés*, Cúnigan y la cajita dorada. Esta última (la cajita dorada) se ha repetido varias veces en la novela, debido a su significado simbólico y a su vinculación con el hombre de negro -eje fundamental de la narración-, ya que la importancia de este elemento consiste en que la protagonista lo ha escogido como uno de los principales testigos de la existencia real de la entrevista y del transcurso de la novela. La primera alusión a esta se produjo en el capítulo IV, cuando el hombre de negro ofrece a la protagonista unas píldoras que hay dentro:

⁸³⁵ Daly, Mary, *Gyn/Ecology: The Methaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon Press, 1978, pág. 390.

“Ahora él ha sacado del bolsillo una cajita dorada, la abre y me la tiende. Veo dentro unas píldoras minúsculas, como cabezas de alfileres, de colores. (...) ¿Quiere una? Bueno. (...) Abro la boca y me la deposita en la lengua, la trago con un poco de té”. (*El cuarto de atrás*: págs. 106-107).

De hecho, además de su relación alegórica con la escritura femenina, la cajita dorada opera con otros objetos físicos (la bandeja, los vasos de té y los folios) como huella indudable de la visita de aquel hombre, y pone el punto de separación entre dos mundos; así, los folios reflejan el fruto de la visita del entrevistador y su diálogo con la protagonista, del que salió a la luz una novela titulada *El cuarto de atrás*:

“Algo muy agradable. La cajita brilla ahora cerrada junto a los otros objetos de la bandeja”. (*El cuarto de atrás*: pág. 108).

Asimismo, a través del significado simbólico de este objeto la protagonista pretendía demostrar que su visitante vino concretamente para salvarla del estado de desánimo por el que estaba pasando últimamente, debido a que sus memorias se enfriaron a consecuencia del bloqueo del tiempo vivido durante el franquismo, por lo que le preocupaba mucho que se le olvidaran los recuerdos. Por eso, este hombre se convirtió en su salvador cuando le regaló esta cajita de píldoras, importante hasta el punto de pensar guardarla como si fuera un amuleto misterioso:

“Ya, ahí está la cuestión, estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos. (...) Me tendrá que dejar la cajita de las píldoras. —Es suya. Se la pensaba dejar. (...) Desde que

salí de casa traía la intención de regalársela. (...) para que la guarde como si fuera un amuleto. (...) Gracias. Ahora sí que voy a escribir el libro”. (*El cuarto de atrás*: pág. 128).

Así, esta cajita de píldoras, además de su función como prueba innegable de la visita del personaje misterioso, opera también como una huella para guiar, para enseñar y marcar el camino, para determinar el punto de partida y para encender la congelada memoria; por lo tanto, este elemento pudiera servir para hacernos retroceder y combinar con el mundo mágico, igual que la piedrecita blanca de Pulgarcito:

“A veces las piedrecitas blancas no sólo sirven para marcar el camino, sino para hacernos retroceder, se pueden combinar de un modo mágico”. (*El cuarto de atrás*: pág. 135).

Por consiguiente, la píldora que le donó el hombre de negro y tomó la protagonista, no solo le ayudó a revivir la memoria, sino que también le sirvió para quitarle el miedo a meterse en el mundo fantástico y darle ánimo para hablar de todo lo que mantenía confinado y reprimido en su subconsciente. En este sentido, Ruth El Saffar apunta que este ejercicio por parte de la autora establece una novedad importante en la narrativa de Carmen Martín Gaité, al atreverse a cruzar la frontera del misterio, y esto abrió el camino de lo fantástico para sus siguientes novelas.⁸³⁶ Así, y gracias a las bolitas que contiene la cajita dorada, la protagonista pudo recuperar su memoria para contar a su interlocutor, aunque desordenadamente, muchas historias:

⁸³⁶ El Saffar, Ruth, «Redeeming Loss: Reflections on Carmen Martín Gaité's *The Back Room*», *Revista de Estudios Hispánicos* 20, enero 1986, págs. 1-14.

“No, son para la memoria. — ¡Ah!... ¿Avivan la memoria? — Bueno, sí, la avivan, pero también la desordenan, algo muy agradable. La cajita brilla ahora cerrada junto a los otros objetos de la bandeja. Entiendo que no vale preguntar si tardan mucho o poco en hacer efecto, que todo consiste en esperar sin saber”. (*El cuarto de atrás*: págs. 107-108).

Por lo tanto, este elemento alegórico obtiene una especial importancia y la autora lo puso, intencionalmente, como el título del último capítulo de la novela. Quiere destacar que el valor de la cajita consiste en dar credibilidad al motivo final de la narración que sirve como testigo de la realidad. La protagonista, al final de la novela, nos habla de la cajita dorada que se encuentra entre las sábanas, para que descartemos cualquier duda sobre lo ocurrido en aquella noche:

“¡Qué sueño me está entrando! Me quito las gafas, aparto los folios y los dejo con cuidado en el suelo. Estiro las piernas hacia la juntura de la sábana y, al ir a meter el brazo derecho debajo de la almohada, mis dedos se tropiezan con un objeto pequeño y frío, cierro los ojos sonriendo y lo aprieto dentro de la mano, al tiempo que las estrellas risueñas se empiezan a precipitar, lo he reconocido al tacto; es la cajita dorada”. (*El cuarto de atrás*: págs. 210-211).

De hecho, Carmen Martín Gaité puso en práctica la teoría que relaciona el significado simbólico de la cajita con el poder creativo de la mujer, ya que la autora perseveró en la incertidumbre que encontramos en *El cuarto de atrás*, incluso en nuestro mundo real. Así, en una entrevista la escritora pretendió mantener vivo el misterio, puesto que al preguntarle sobre la cajita dorada que el hombre de negro supuestamente deja a la protagonista de la novela, la escritora aumentó

el valor enigmático de este objeto al trasladarla del mundo fantástico de la novela a su mundo exterior, a su propia vida real:

-¿Y llevas la cajita dorada contigo?

-Sí, siempre la guardo.

-¿Pero no aquí?

-Eso no se pregunta, no puedo decir dónde está.

-¿Otro misterio?

-Sí, otro misterio. Tal vez el mayor.⁸³⁷

En el capítulo cuarto, “El escondite inglés”, introdujo otros objetos y materiales que refuerzan la prueba y minimizan cualquier duda de la realidad de lo narrado en aquella entrevista. Es decir, operan como testigo de las demás cosas físicas y así aparecen los vasos de té, que dejan una indudable huella de la presencia de alguien con la protagonista.

En este mismo marco la narradora incluyó los folios como parte de las pistas que confirman la realidad de la narración, ya que estos se han convertido en la propia novela, representando el resultado de la interlocución y constituyendo una prueba tangible de la realidad de lo que ha ocurrido. Aurora Egido expone que tales objetos físicos interrumpen cualquier duda sobre la realidad de la narración:

“En principio, podríamos pensar que todo ha sido un sueño. Pero ahí están el grabado, la carta azul, la cucaracha, la bandeja con dos vasos... y un título, *El cuarto de atrás*, para desmentirlo. La novela se

⁸³⁷ Gazarin Gautier, Marie-Lise, «Conversación con Martín Gaité en Nueva York», *op. cit.*, pág. 33.

cierra de forma circular, pues termina como empieza, pero la cajita dorada abre la espiral: es posible seguir escribiendo”.⁸³⁸

La protagonista, en su permanente esfuerzo por dejarnos reseñas reales en medio de su espacio, introdujo algunos objetos relacionados con su vivencia cotidiana, con su casa, en la que vivía desde los años cincuenta. Por tanto, en muchas escenas de la novela hizo alusiones a los muebles del hogar, como elementos de su propio mundo real:

“A intervalos predomina la disposición, connatural a mí como una segunda piel, de los muebles cuya presencia podría comprobar tan sólo con alargar el brazo y encender la luz”. (*El cuarto de atrás*: pág. 12).

Para la narradora estos objetos sirven para separar sus dos mundos y a la vez constituyen un vínculo entre el mundo real y el imaginario, debido a los muchos recuerdos que tenía de ellos, reunidos a lo largo de muchos años; por ello, no podemos dudar de la realidad de lo contado. Para la narradora estos no son objetos abstractos, sino que se han convertido en sus amigos, con los que se siente libre por su uso y sus recuerdos:

“Me amparaba el desorden de los lápices, sacapuntas y tijeras diseminados por la felpa, objetos que se convertían en amigos a través del uso y de la libertad, que recobraban su identidad al dejar de «estar en su sitio». (*El cuarto de atrás*: págs. 77-78).

Por ello, cada uno de estos muebles está asociado con poderes sobrenaturales, historias y recuerdos del pasado de la protagonista. Así,

⁸³⁸ Egido, Aurora, «Mefistófeles en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité», *op. cit.*, pág. 64.

para ella aquellos objetos se convirtieron en fetiches en los que puede encontrar numerosas imágenes perdidas bajo la presión de los tiempos; son como un tesoro y se necesita jugar para descubrirlo:

“Me instalaba allí a alimentar fantasías; también ahora puedo jugar, los objetos en libertad parecen fetiches, los muebles son copas de árboles, estoy perdida en el bosque, entre tesoros que sólo yo descubro”. (*El cuarto de atrás*: pág. 19).

Debido a su larga estadía con la protagonista, aquellos muebles, le facilitan rememorar y recuperar sus mejores recuerdos, su pasado más deseado, que es de la infancia; la narradora, dentro de este juego, eligió aquellos objetos (cuadros y libros) cuya presencia provoca confusión, incluso en la vida real, con el propósito de transmitir esta vacilación a la creación literaria. La autora, con frecuencia, hizo referencia a aquellos retratos colgados en la pared de su habitación como, por ejemplo, *El mundo al revés* y el *grabado de Lutero*:

“Se me sube la sangre a la cabeza cuando veo la cartulina que trae en la mano: el grabado de Lutero. (...) lleva el grabado a la mesa y lo deposita junto a la máquina. A no ser que considere usted el dormitorio de Lutero como su propio dormitorio. (...) El hombre, como un calmoso detective, se inclina para examinar las marcas de las chinchetas bien visibles en las cuatro esquinas del grabado, luego le coloca encima un pisapapeles de cristal dentro del cual se ve una catedral gótica con columnas irisadas. Me acerco. Le llego por el hombro. Estaba aquí, debajo de este pisapapeles. La falta de énfasis de sus palabras revela que no se siente obligado a atestiguar una inocencia que, por eso mismo, resplandece más. Pues le aseguro que yo no lo he sacado — digo, turbada. —Tal vez no se acuerde. Tenía debajo este verso escrito a mano. ¿Es una fórmula mágica? (...) pero me acerqué a mirar si seguía

lloviendo y me llamaron la atención el grabado y el conjuro”. (*El cuarto de atrás*: págs. 99-101).

Durante décadas la protagonista ha estado esperando esta llave que le abre la puerta de la liberación, para viajar sin tabúes por el mundo emocional y sentimental, para subvertir aquellos límites que encierran la memoria del pasado y las dulces aventuras de la adolescencia, caracterizadas de alegría y libertad. Por tanto, la narradora aprovechó esta noche fantástica y tormentosa para ampliar su espacio libre hasta llegar a acercarse a temas tan sensatos como, por ejemplo, el sexo:

“¿Qué mejor ocasión que una noche de tormenta?; vamos, si tiene ganas... Asiento sin abrir los ojos. Que empiece él por donde quiera. Me gustaría no hablar más, atreverme a apoyar la cabeza en su hombro, (...) mi cabeza permanece inmóvil, como era de esperar: caer en la tentación siempre ha sido más difícil que vencerla” (...) Noto que sus dedos se acercan a los míos (...) al cabo, como dándome por vencida (...) Abro los ojos y siento que salgo a flote. Es como si alguien me los hubiera vendado para darme una sorpresa (...) y alguien me coge de la mano y me lleva a un refugio, me acerca a la lumbre. Es una sensación intermedia entre ésta y la del juego de los ojos vendados: de retorno y alivio”. (*El cuarto de atrás*: págs. 39-40).

Como hemos señalado anteriormente, un rasgo fundamental de los escritores de la Generación del medio siglo, entre ellos Carmen Martín Gaité, es emplear la escritura literaria para respirar, para viajar libremente en sus sueños, lejos de la amarga realidad del presente. Por ello, para la protagonista la escritura es el medio adecuado con el que puede conseguir su liberación interior y recuperar los recuerdos del

pasado, para armonizarlos con el presente. Es decir, refugiarse en la actividad creativa:

“¿A qué edad empezó a escribir? —me pregunta el hombre de negro. Le miro, tiene que notar lo que estoy pensando, seguro que lo nota, no sé cómo, pero ha visto el castillo de papeles. ¿Quiere decir que a qué edad empecé a refugiarme?”. (*El cuarto de atrás*: pág. 58).

Por otro lado, y como ya hemos señalado en los capítulos anteriores, en el contexto simbólico de los objetos nuestra autora emplea, frecuentemente, aquellos elementos que ofrecen para la mujer una mirada al mundo exterior; esto ha sido bien reflejado incluso en algunos títulos de sus obras como, por ejemplo, *Desde la ventana* y *Entre visillos*. En el sentido alegórico la ventana indica la libertad que puede gozar la protagonista, vista desde los espacios estrechos en los que vive dentro del hogar; consecuentemente, este elemento simboliza una salida hacia la libertad para comunicarse con el mundo exterior:

“Tenemos la ventana abierta, que entre el frío, es una sensación incomparable de libertad”. (*El cuarto de atrás*: pág. 110).

En la obra de nuestra autora el símbolo de la ventana ocupa un espacio muy importante, porque representa su contacto y su incorporación al exterior, es un hueco para escapar de un mundo estricto a otros más libres, para buscar otras alternativas y experiencias. En este sentido, Emma Martinell explica la asociación alegórica de los espacios abiertos con la libertad:

“En los textos de Martín Gaité abierto y cerrado se asocian, respectivamente, con libertad y con privación de libertad”.⁸³⁹

El espejo es otro de los elementos esenciales en la novela. Ya hemos hablando de este objeto en el capítulo segundo, dentro del contexto autobiográfico, la protagonista lo utilizó para conseguir el desdoblamiento y recuperar sus memorias. Sin embargo, en *El cuarto de atrás* la autora lo incorporó dentro de su mundo fantástico para dejar una pista de lo real a través de este objeto doméstico y a la vez asociarlo con su imagen para reflexionar sobre el presente y recuperar los recuerdos del pasado:

“He terminado de limpiar el hule de la mesa, alzo los ojos y me veo reflejada con un gesto esperanzado y animoso en el espejo de marco antiguo que hay a la derecha, encima del sofá marrón. La sonrisa se tiñe de una leve burla al darse cuenta de que llevo una bayeta en la mano; a decir verdad, la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho, de pie en el gran comedor de casa de mis abuelos en la calle Mayor de Madrid, resucita del fondo del espejo” (*El cuarto de atrás*: pág. 74).

Si bien la autora utilizó el espejo en sus obras tempranas, en *El cuarto de atrás* lo empleó en el contexto fantástico, como un medio para recuperar la memoria del pasado al viajar en el mundo de la imaginación. Así, según María Vitoria Calvi, este objeto representa un vehículo entre el mundo real y el evocado.⁸⁴⁰ En este mismo sentido,

⁸³⁹ Martinell, Emma, «Prólogo” a Martín Gaité, Carmen: *Desde la ventana*», *op. cit.*, pág. 15.

⁸⁴⁰ Calvi, María Vitoria, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago edizioni, 1990, pág. 127.

Todorov también expone que el espejo permite penetrar en el universo maravilloso donde los personajes del cuento deben dar un paso decisivo hacia lo sobrenatural.⁸⁴¹ Por ello, nuestra autora, a lo largo de su trayectoria literaria, conlleva esta sed de encontrar un buen espejo, de la que habla en uno de sus ensayos:

“Hoy día (...) perdura (...) en nosotros esa sed de ser reflejados de una manera inédita por los demás, la sed del espejo. A todos, ya lo creo, nos gustaría encontrar ese buen espejo donde no se reflejaran más imágenes que las que se fueran produciendo al ponernos frente a él, por fragmentarias, incoherentes o indescifrables que fueran. (...) Lo que uno querría, en efecto, a cada momento, es que lo mirasen y tuviesen en cuenta por ese momento”.⁸⁴²

El espejo es el medio que utiliza Carmen Martín Gaité para trasladarse a su pasado, a sus años de infancia y juventud. En él se refleja su imagen, que busca un interlocutor ideal con el que puede establecer un diálogo productivo y eficaz. Con este espejo la narradora se desdobra y puede expresar su yo, para reconstruir el pasado. En este sentido, Anne Paoli considera que la protagonista, en *El cuarto de atrás*, encontró un posible *alter ego* reflejado en el espejo:

“Decir ‘yo’ es convocar al interlocutor e instaurar el espejo”.⁸⁴³

⁸⁴¹ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones de Coyoacán, 1994, pág. 145

⁸⁴² Martín Gaité, Carmen, «Los malos espejos», *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1978, págs. 16-17.

⁸⁴³ Paoli, Anne, «Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité», *op. cit.*, nota 10.

De hecho, la sed de libertad no se limita solo al entorno de los objetos del hogar sino, que se extiende por el mundo de la imaginación hasta los espacios exteriores, dentro del recurso de la simbología que emplea. La narradora evoca los recuerdos del pasado con su amiga del Instituto Femenino de Enseñanza Media, Sofía Bermejo, quien la animó para escribir y con la que comparte el apellido que les servía para componer la isla imaginaria y mental de Bergai, símbolo de la independencia, la libertad y el refugio, como forma de aislarse del entorno en un mundo propio, en el que está permitido lo que no se puede en el mundo real:

“Y también de la isla de Bergai ¿Bergai? Nunca he oído ese nombre. No me extraña, no viene en los mapas. A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación. «Siempre que notes que no te quieren mucho —me dijo mi amiga—, o que no entiendes algo, te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí.» Era un nombre secreto, nunca se lo había dicho a nadie, pero ella ya se ha muerto. Aunque ahora me acuerdo de que está dando vueltas conmigo por el aire, nos hemos escapado por la ventana del instituto, me da un poco de miedo. —Es un nombre raro —dice el hombre—, parece un anagrama. Es un apócope de dos apellidos, el de una amiga y el mío...”. (*El cuarto de atrás*: pág. 180).

Isla de Bergai, imaginada en la infancia de la protagonista como un refugio contra la vida de la postguerra, con todo su racionamiento y escasez. A través de esta isla imaginada la protagonista desea recuperar su infancia y salir volando con su mejor amiga por la ventana del instituto; salir, en suma, por la ventana de la realidad hacia espacios imaginarios para bucear en sus refugios interiores secretos, para volver

a los recuerdos de la niña de la postguerra a través del mundo de la imaginación y la fantasía:

“Habíamos inventado una isla desierta que se llamaba Bergai. En esos diarios hay un plano de la isla y se cuentan las aventuras que nos ocurrieron allí, (...) quería conocer la aventura de vivir al raso...”. (*El cuarto de atrás*: pág. 58).

La narradora aprovecha esta escena de imaginación para establecer una conexión implícita entre vida y literatura al provocar la curiosidad de su visitante, que empezó a interrogarla sobre su amistad con aquella compañera mediante un diálogo íntimo, para saber la verdadera razón de esta admiración por la amiga, algo que la narradora tenía que justificar con algunos detalles:

“Hasta que un día llevé a mi amiga a verla, esa niña que te dije antes, su opinión me parecía fundamental, la acababa de conocer hacía poco en la clase y me tenía sorbido el seso, no veía más que por sus ojos. ¿Por qué? ¿Era usted lesbiana? (...) no se me ocurría tal cosa. Solo se puede ser lesbiana cuando se concibe el término, y esta palabra nunca la había oído. (...) Es que le admiraba sin límites. (...) por dos cosas más insólitas: porque sus padres estaban en la cárcel y porque hacía diario. Lo del diario era algo que podía imitarse, y ella misma me animó a que la imitara”. (*El cuarto de atrás*: págs. 191-193).

En el tercer capítulo, “Ven pronto a Cúnigan”, la protagonista sigue navegando en el espacio metafórico de la libertad donde inventa un lugar imaginario, mágico y magnífico al que puede escapar de la realidad para soñar y vivir unos tiempos de soledad con sus deseos, lejos de la vida real, para gozar la aventura de encontrarse dentro de un

sitio desconocido que no se existe, pero que sirve como forma de refugio, de huida:

“De Cúnigan, a decir verdad, yo tenía una idea muy imprecisa, los únicos datos sobre aquel lugar, que no llegué a saber nunca siquiera si existía realmente (...) Ven pronto a Cúnigan, si no has estado en Cúnigan, lo encontrarás espléndido, mágico, único, magnífico en verdad. (...) Evidentemente Cúnigan era un lugar mágico y único, y lo más posible es que de verdad existiera, que se pudiera encontrar, con un poco de suerte, (...) me bastaba con mis poderes mágicos y únicos, con mi deseo, pero lo grave era la falta de libertad, ese tipo de búsquedas hay que emprenderlas en soledad y corriendo ciertos riesgos; si no me dejaban sola, era inútil intentarlo”. (*El cuarto de atrás*: pág. 79-80).

En este mismo sentido alegórico la protagonista introdujo otro elemento no abstracto; se trata de un ser vivo: la cucaracha. La presencia de estos insectos en el texto por un lado demuestran la influencia del relato de Kafka en la novela de Carmen Martín Gaité dentro del juego intertextual, ya comentado anteriormente y, por otro lado, este elemento simbólico provoca en la narradora la inquietud y el miedo por destruir sus memorias y perder su pasado:

“Así que tiene miedo de las cucarachas —dice. —Sí, sobre todo cuando pienso que van a aparecer, lo que más terror me da es la forma que tienen de aparecer cuando se está pensando en ellas y de arrancar a andar a toda prisa, son imprevisibles. —Son misteriosas —admite—. Como todas las apariciones”. (*El cuarto de atrás*: pág. 30-31).

Por consiguiente, este estado de temor y susto por aquellas cucarachas provoca un estado de desorden en la mente y la memoria de

la protagonista, debido a que estas suelen vivir en ambientes donde reina el caos y, por tanto, aumenta la ambigüedad y la confusión para el lector, que fluctúa entre lo real y lo onírico:

“Me parece haber oído un grito de susto. (...) Qué horror, qué cucaracha más enorme, nunca he visto una cucaracha tan grande. Ay, hija, me has asustado (...) Lo que da más miedo es que aparezcan justamente cuando está uno pensando que van a aparecer. Se ha metido debajo del fregadero, mátala por favor, era enorme. Todas parecen enormes. (...) El recinto comprendido entre el espejo y el aparador se ha convertido en un tablero de juego abandonado, hay miles de agujeros por donde puede haberse metido la cucaracha, pero para ponerse a buscarla hay que tener ganas de jugar, sentir un mínimo de excitación o curiosidad, yo sólo tengo sueño. Me acerco al fregadero, me inclino sin ganas, saco el cubo de la basura, la cucaracha no está”. (*El cuarto de atrás*: págs. 208-209)

Por lo tanto, con este terror y estado de nervios que atraviesa la protagonista por la sorprendente aparición de las cucarachas, se pierde la concentración y se desliza la memoria; por lo que será muy difícil hallar lo que se busca, porque al buscar, las cosas deseadas se desvían por el desorden:

“Siempre que abro un cajón me pasa lo mismo, aparece algo distinto de lo que buscaba, y que estuve buscando días atrás”. (*El cuarto de atrás*: pág. 117).

De hecho, la narradora aprovecha la incidencia de la aparición de la cucaracha para implicar a su visitante -el hombre de negro-, procurándole la figura del hombre que protege a una mujer que se encuentra sola y asustada por un insecto y necesita un salvador

masculino. Así, la narradora pretendió hacer una referencia irónica a la situación de la mujer, que debe ir acompañada por el varón para protegerse:

“Junto al hueco del ascensor, procuro tranquilizarme y esperar a que mi respiración se normalice, era enorme, parecía que me miraba, ¿me estará esperando?, menos mal que, cuando vuelva a entrar, no vendré sola, la compañía de un hombre siempre protege. (...) Espero con una ansiedad mezclada de susto, como antes de ver aparecer a la cucaracha; (...) es que antes había aquí una cucaracha enorme y me asusté”. (*El cuarto de atrás*: pág. 29).

La protagonista también introdujo algunos lugares que reflejan un registro lleno de recuerdos de la época de su infancia y juventud en su ciudad natal. La narradora hizo varias referencias al río Tormes, como un testigo y a la vez como un aspecto principal de su ciudad, del que guardaba bonitas remembranzas y estaba presente tanto en su vida como en su literatura:

“Me miran pasar con mis amigos camino del río, a través de visillos levantados, (...) alquilamos una barca para remar por el río Tormes que acaba de deshelarse”. (*El cuarto de atrás*: pág. 124).

Asimismo, la autora hizo alusión a otros espacios asociados a sus recuerdos infantiles y la convivencia cotidiana, como la Plaza Mayor, que se ha convertido en un sitio parecido al cuarto de estar, que recibe la gente a diario:

“Como un espacio muy grato y nada solemne, donde se percibe el pulso de lo cotidiano, donde se entra y se sale varias veces al día a buscar algo, como al cuarto de estar”.⁸⁴⁴

La escritora guarda recuerdos inolvidables de su ciudad, Salamanca, pero su traslado a la capital conlleva otros acontecimientos e historias en su vida; por ello, para Carmen Martín Gaité, Madrid es un espacio de prestigio y de fama, porque le abrió más espacios para gozar de sus actividades artísticas deseadas y preferidas por ella, sobre todo el cine y el teatro, que no llegan a provincias:

“El nombre de la capital, evocado desde la provincia, a la luz de una lámpara, teñía indefectiblemente de prestigio cualquier plan que se hiciera. «Eso, cuando vayamos a Madrid; mejor en Madrid.»; “Otro de los objetivos fundamentales del viaje a Madrid era asistir a los estrenos de cine o de teatro que no hubieran llegado a provincias. (...) era completamente distinto, los decorados resultaban mucho más pobres y los actores actuaban con una especie de desgana. A mí ir al teatro era lo que más me gustaba de todo lo que hacíamos en Madrid. (...) yo sentía estar ingresando en un privilegiado tabernáculo”. (*El cuarto de atrás*: págs. 80, 84).

Por otro lado, la narradora desea salir de un espacio provinciano, limitado, a uno más amplio y más libre para la mujer; este traslado de espacios constituye un rasgo habitual en las novelas de Carmen Martín Gaité. Así, en la capital, la protagonista disfruta del nuevo ambiente para conocer a la gente de esta ciudad a través de su propia mirada, de la perspectiva de una escritora que percibe muchas escenas en los

⁸⁴⁴ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pág. 195.

rostros de las personas con las coincide en el metro o en las calles. En este sentido, María del Carmen Porrúa destaca la posibilidad de observar una relación entre los espacios exteriores en los que se reflejan los personajes de sus obras y su propia vida.⁸⁴⁵ La protagonista, mediante sus paseos por esta ciudad, quizá pudiera escoger algunos de sus personajes a través de lo que ha intuitido en los rostros de las personas de la calle:

“La gente en Madrid andaba de otra manera, miraba, se vestía y hablaba de otra manera, con una especie de desgarró; yo espiaba los rostros cambiantes que, alguna rara vez, se fijaban unos instantes en el mío, sobre todo durante los trayectos en el metro, dentro del vagón donde no había que pedir excusas por rozarse con otros cuerpos y aspirar su olor, (...)trataba de descifrar, por la expresión de sus rostros y el corte de sus ropas, a qué oficio se dedicarían o en qué irían pensando, (...)averiguar cómo era el portal de la casa adonde dirigían sus pasos, tal vez para acudir a una cita clandestina, sería tan fácil, pero para eso hay que ir sola”. (*EL cuarto de atrás*: págs. 85-86).

Por otro lado, cabe recordar que el título de la propia novela, *El cuarto de atrás*, se encaja dentro del juego alegórico que emplea la narradora. Este símbolo configura en la memoria de la escritora el espacio más significativo en su vida y en su literatura. Es el desván del cerebro, el registro de sus deseos, sueños y recuerdos de la infancia; por ello, según Juan Eduardo Cirlot, la habitación es símbolo de la

⁸⁴⁵ Porrúa, María del Carmen, «Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Martín Gaité», *op.cit.*, pág. 69.

individualidad y del pensamiento personal.⁸⁴⁶ La protagonista imagina el cuarto de atrás de la siguiente manera:

“Hemos tenido nuestro cuarto de atrás, me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antecámaras más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos”. (*El cuarto de atrás*: pág. 91).

En este mismo contexto, la narradora utilizó el símbolo del juego infantil “El escondite inglés” para describirnos el terrible paso del tiempo de aquella época de la guerra y postguerra que vivía la sociedad española. En este sentido, Dunia Grass subraya que el juego del escondite es una metáfora para aludir al estancamiento del tiempo durante casi cuatro décadas de la dictadura.⁸⁴⁷ Por lo tanto, Carmen hizo una comparación entre este juego y el tiempo que andaba de puntillas:

“El tiempo pasaba de un extremo a otro, sin sentir, un año y otro año, a lo largo del banco aquel de piedra, como sobre una aguja de hacer media. Pasaba de una manera tramposa, de puntillas, el tiempo; a veces lo he comparado con el ritmo del escondite inglés...”. (*El cuarto de atrás*: págs. 108-109)

Para la autora en aquella época todo estaba paralizado, sin movimiento, sin vida; la memoria también se quedó deformada, desordenada, lo que dificulta recordar los acontecimientos. Por ello, la

⁸⁴⁶ Ciriot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969, pág. 243.

⁸⁴⁷ Grass, Dunia, «*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo», op. cit.

protagonista justifica ante su entrevistador la razón de comparar el tiempo con el juego del escondite inglés, así como la manera en que transcurre el tiempo:

¿Y por qué ha comparado el paso del tiempo con el juego del escondite inglés? -me pregunta el hombre de negro- (...) Porque es un poco así, el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después”. (*El cuarto de atrás*: pág. 116).

Hablando de objetos, conviene aludir a otro elemento alegórico insertado en la novela: el automóvil de la familia, del que habló la protagonista cuando lo miró como un cadáver en el desguace. Según Bellver el “coche” no apareció aquí como un objeto de uso familiar, sino que refleja la pérdida motivada por la guerra.⁸⁴⁸ La narradora lo empleó también a tenor de la terrible situación de aquel periodo, en el que todo parecía muerto e inválido:

“El Pontiac: reaparecería indemne; hubiera sido, desde luego, un remate de peripecias absolutamente acorde con el que tenía vigencia en las novelas rosa; (...) yo no sé cómo vive la gente, ¿de dónde sacarán el dinero?», yo lo había sacado de un robo, le había dado esquinazo (...) estaba inmóvil, frente al cadáver del Pontiac negro último modelo”. (*El cuarto de atrás*: 114)

⁸⁴⁸ Bellver, Catherine G., «War as Rite of Passage in *El cuarto de atrás*», *Letras Femeninas* 12, Nos. 1-2 (primavera- otoño), 1986, Special commemorative issue on the Spanish Civil War and women writers, págs. 69-77, la cita es de la pág. 74.

Las cortinas, el teléfono y la ventana, de la que hemos hablado anteriormente, simbolizan para la protagonista los medios de contacto y comunicación con el mundo exterior, para Intercambiar imágenes y recuerdos desde su cuarto de atrás:

“Es que ahora, cuando estaba en la cocina... La última frase la he dicho tan bajo que no debe haberla oído, se esfuma, se lleva las imágenes de mi infancia y de la infancia de mi madre. Ha vuelto a caer la cortina que defiende la puerta del cuarto de atrás. Ya se levantará otra vez cuando quiera”. (*El cuarto de atrás*: pág. 104).

Y, en este mismo contexto, la televisión también tiene un significado alegórico en el momento de anunciar la noticia de la muerte de Franco, ya que este aparato no se ve como antes, sino como bola de cristal en la que podemos encontrar sorpresas imprevistas:

“Cuando estaba pensando esto y mirando ya el televisor de otra manera, como si fuera una bola de cristal de donde pueden surgir agüeros y signos imprevistos, vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos y que aparecía en pantalla Carmencita Franco”. (*El cuarto de atrás*: pág. 136).

III.5.2. El tema histórico, social, político en el juego intertextual.

Una de las características y obligaciones de la literatura consiste en integrar los hechos literarios en la historia de las sociedades humanas. Al emplear el texto como documento de la época, la creación literaria pretende ilustrar la sociedad mediante la exposición de conclusiones concretas sobre aquellos acontecimientos transcurridos en

la vida social de los pueblos. Este tipo de escritura se ha considerado como un género literario, llamado “histórico”, que según Todorov se trata de una entidad caracterizada inductivamente a partir del análisis de la producción literaria de un período histórico concreto, y a partir de una teoría de discurso literario.⁸⁴⁹

Las condiciones político-sociales de la última década del siglo XIX, y más tarde la guerra y la posguerra, empujaron a la gran mayoría de los escritores y artistas de España, incluso escritores de creación como Unamuno y Pérez de Ayala, a dedicar gran parte de sus obras a ejercer una actividad política, con el objetivo inmediato de transformar la opinión pública y encauzar los acontecimientos políticos.⁸⁵⁰

También los autores conocidos como la Generación del medio siglo, entre ellos Carmen Martín Gaité, plantearon el tema político-social a pesar de los obstáculos y la estricta censura del régimen franquista, que adoptó un discurso cerrado. Frente a estas condiciones, los escritores pretendieron rescatar su infancia y adolescencia y actuaron como testigos de la época al intensificar las imágenes

⁸⁴⁹ Todorov, Tzvetan, “Genres littéraires”, en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972, págs. 193-196, citado en Rodríguez Pequeño, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios*, op. cit., pág. 61.

⁸⁵⁰ Brown, Gerald G., *Historia de la literatura española del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 6ª edición, 1979, págs. 17-19.

simbólicas para ejercer, implícitamente, una crítica de la realidad política.⁸⁵¹

En este mismo sentido, Carmen Martín Gaité nos describe el paso de aquel tiempo, perdido por falta de ambición, en el que vivía este grupo de escritores al que pertenecía durante la postguerra. La autora subraya que el único poder del grupo estaba en la palabra y la imaginación y, al mismo tiempo, en observar lo que había ocurrido en el su entorno:

“Me pregunto a veces cómo pasaba el tiempo, cómo se esfumaron aquellos días de finales de los años cuarenta en que fui dejando abandonada mi ya vacilante vocación universitaria al calor de la compañía de aquellos amigos, arropada por aquel grupo de malos estudiantes pero buenos escritores, al que acabé perteneciendo por entero. Si me pidieran un resumen de esa etapa, que alguien podría considerar como tiempo perdido, destacaría, junto a la indolencia, la falta de ambición, el escaso o nulo afán de trepar o de poner zancadillas a nadie. Josefina Rodríguez, la futura mujer de Aldecoa, ha comentado conmigo hace poco un detalle bastante significativo. Ninguno de nuestros amigos de esa época ha alcanzado prebendas ni cargos políticos. Su poder estaba en el poder de la palabra y de la imaginación. Pero, además, mirábamos sin perder ripio todo lo que había en torno, gastábamos muchísima suela y no teníamos un duro (...). Las tertulias podían convertirse en el cuento de nunca acabar porque no había televisión”.⁸⁵²

⁸⁵¹ Izquierdo, Luis, *Introducción al Cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité*, Barcelona, Destino, 1997, pág. V.

⁸⁵² Martín Gaité, Carmen, *Esperando el porvenir*, op. cit., págs. 33-34.

En este contexto es conveniente recordar que el crítico e hispanista estadounidense John W. Kronik destaca el poder de la palabra, y la manera de emplearla, como una de las principales características creativas de Carmen Martín Gaité:

“La enunciación y la recepción de la palabra, la necesidad de emitirla, el juego con los narradores que articulan la palabra, la cuestión del poder de la palabra: he aquí la constante que traspasa todas las fases creadoras de Martín Gaité”.⁸⁵³

Sin embargo, los miembros de esta generación, a pesar del estado de decepción y desánimo, nunca perdieron la esperanza de la llegada del porvenir y el momento de la libertad. En el año 1953 Rafael Sánchez Ferlosio, Sastre y Aldecoa fundaron *Revista Española*, como un primer intento que abrió una brecha de luz en el camino de estos escritores, después de la guerra. Carmen Martín Gaité aprovechó esta oportunidad y publicó en el segundo número su primer cuento, titulado *Un día de libertad*, en el que pretendió insistir en su entusiasmo y paciencia ante el futuro:

“En cuanto a nosotros, los tripulantes de aquella nave, seguíamos esperando el porvenir. Pero todavía no habíamos abandonado la calle de la Libertad”.⁸⁵⁴

⁸⁵³ Kronik, John W. «La narrativa de Martín Gaité: escalas y contextos», en Martinell, Emma coord., *Al encuentro de Carmen Martín Gaité, Homenajes y bibliografía*, Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, pág. 36

⁸⁵⁴ Martín Gaité, Carmen, *Esperando el porvenir*, op. cit., pág. 42.

Por consiguiente, aquellos autores, entre ellos nuestra escritora, intentaron de una manera u otra rescatar la libertad en sus obras literarias, aunque implícitamente para evitar la censura del régimen, transmitiendo al público una realidad distinta de la de los medios del estado:

“Los años cuarenta y cincuenta, lo queramos o no, empiezan a ser historia”.⁸⁵⁵

Tanto Carmen Martín Gaité como sus compañeros del grupo empezaron a emplear la palabra creativa para comunicarse con la sociedad y transmitir su mensaje. En *El cuarto de atrás* la autora partió de su memoria para evocar y rescatar los acontecimientos históricos de muchas décadas. En esta novela, a través de una narración dialogada, logró incorporar noticias documentales inconfundibles para dar cuenta de la verdadera realidad del país, en la que el tema de la guerra civil ha sido la clave de lo que sucede. En este mismo sentido Kronik destaca la vinculación de la obra de nuestra autora con el contexto histórico en el que se produjo, ya que a juicio de este crítico estadounidense:

“Martín Gaité orienta la novela documental hacia una perspectiva interior que sondea y proyecta a la persona, a la vez que registra la condición de una colectividad”.⁸⁵⁶

⁸⁵⁵ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 323.

⁸⁵⁶ Kronik, John W. «La narrativa de Martín Gaité: escalas y contextos», en Martinell, Emma coord., *Al encuentro de Carmen Martín Gaité, Homenajes y bibliografía*, op. cit., pág. 31.

Por lo tanto, en *El cuarto de atrás* la autora partió de la memoria para narrar la historia de la posguerra a través de la palabra literaria, para interpretar y transmitir aquellos sucesos sociales, políticos e históricos documentales en un proceso en el que actuó como fiel testigo de su época. En este sentido, Teresa Iris Giovacchini expone:

“En las obras de Martín Gaité se observa la transformación de la vida en escritura, de la historia en discurso, de la anécdota en texto literario”.⁸⁵⁷

En efecto, entre los rasgos más característicos del grupo al que pertenecía nuestra escritora destaca el cultivo de la novela testimonio, en la que alterna el análisis de las condiciones de la vida colectiva. En este tipo de narración domina el tema de la guerra civil además del de la niñez.⁸⁵⁸ Así, en *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité, a través de la técnica de digresión, ha expuesto su reflexión sobre la historia, la vida y las costumbres de posguerra, dentro de un proceso creativo en el que pretendía evocar, recuperar y rescatar la memoria y los recuerdos, de forma divertida:

“Se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos”. (*El cuarto de atrás*: pág. 128).

Esta forma divertida de narrar representa, a juicio de Debra A. Castillo, un rasgo propio de la autora salmantina que durante la época del franquismo comprendió que solo con la alternativa de la fantasía

⁸⁵⁷ Giovacchini, Teresa Iris, «Conferencia sin título», en *op. cit.*, pág. 41.

⁸⁵⁸ García López, José, *Historia de la literatura española*, *op. cit.*, págs. 667-669.

puede abrirse brecha en el tiempo detenido.⁸⁵⁹ Asimismo, nuestra escritora optó por elegir una técnica moderada para advertir y llamar la atención de su sociedad sobre la realidad, sin provocar reacciones por parte de las autoridades dictatoriales. Es decir: ejercer la actividad de testigo desde una mirada crítica, sin prejuicios, dentro de lo calificado por Ignacio Soldevila como “literatura social”.⁸⁶⁰

Es obvio que frente a la obstrucción del franquismo la alternativa de los escritores se limitó a expresar implícitamente la crítica, sin cargar las tintas. Es decir: realizar la difícil tarea de filtrar los hechos en sus obras sin causar provocación e intentar narrar sus propias experiencias vivida o soñadas para reflejar, de manera indirecta, lo que se vivió o soñó en aquella época del franquismo. En este sentido, Fredric Jameson destaca la importancia de esta práctica estética postmoderna basada en la simbología de los signos:

“Historicismo; una serie de estilos, ideas y estereotipos reunidos al azar suscitando la nostalgia propia de la moda retro”.⁸⁶¹

Tanto Carmen Martín Gaité como sus compañeros se encontraron ante un discurso opresor y una censura muy fuerte, por lo que iniciaron una tarea de compromiso literario con la sociedad que

⁸⁵⁹ Castillo, Debra A., «Never-Ending Story: Carmen Martín Gaité's The Back Room», *PMLA* 102, 1987, pág. 822.

⁸⁶⁰ Durante, Ignacio Soldevila, *La novela española desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, pág. 225.

⁸⁶¹ Jameson, Frederic, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996, pág. 106.

consistió en revelar los sucesos al público para provocar una lucha por el cambio.

De esta manera, nuestra autora comprendió que la literatura es una manera eficaz de actuar en la sociedad debido a su forma crítica, y a la vez sabía que el papel del intelectual consiste en integrarse completamente en esta actividad, lo que implica que se escribe para el público y, por consiguiente, para incitar a los demás a reaccionar y tomar postura al respecto. Sin embargo, para que las obras literarias tengan valor el escritor debe reflejar la realidad en sus textos, tal como expone Edgar Alan Poe:

“Con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad. (...) Los mejores cuentos son cuentos fundados en el razonamiento”.⁸⁶²

De manera que el punto de arranque en este proceso de exposición de la realidad y reflexión es el escritor. Carmen Martín Gaité, como sus compañeros, escribe sobre lo que ve para revelarlo e invitar al público a mirar los problemas que afectan al ser humano, cumpliendo así el papel que debe cumplir el intelectual en la sociedad, preocupándose por las cuestiones sociales. Así, en *El cuarto de atrás* la autora - protagonista expone su aversión y antipatía contra la situación política y social de su época:

“Bajo el machaconeo de aquella propaganda ñoña y optimista de los años cuarenta, se perfiló mi desconfianza contra los seres decididos y

⁸⁶² Poe, Edgar Alan, *Obras en prosa*, II, Madrid, Revista de Occidente, 1956, pág. 323.

seguros, crecieron mis ansias de libertad y se afianzó la alianza con el desorden que había firmado secretamente (...). (*EL cuarto de atrás*: pág. 96).

Tal como debía ser, nuestra escritora ejerció fielmente la función del escritor como testigo en tales circunstancias, porque se trata de un principio de conciencia y una responsabilidad moral basada en la confianza en las palabras como una acción cultural que corresponde al intelectual, como manera eficaz para atraer y guiar al lector e implicarle en las causas comunes. Carmen Martín Gaité, en su narrativa, procuró mantener firme la vinculación entre la palabra viva y la literatura para rescatar la realidad de la historia cotidiana como testigo fiel de aquella época. Pero para cumplir este deber hay que estar muy cerca de los sucesos ocurridos y la autora convivía con ellos. Ella misma, en una entrevista con Emma Martinell, confirma la importancia de sentir las cosas a través de la convivencia cercana:

“Tengo una sensación cercana de las cosas; por ello, prefiero lo cercano conocido a lo lejano por conocer. Cuando estoy fuera, si no paso más de quince días en un sitio, no llego a cogerle el aire. He estado en América muchas veces, pero he escrito poco de América, porque creo que para hablar de las cosas tienes que haber alcanzado la sabiduría que da el contacto cotidiano”.⁸⁶³

Sin embargo, la escritora, al igual que muchos otros escritores de la época, guardaba en la memoria muchos detalles e historias que

⁸⁶³ Martinell, Emma, «Entrevista con Carmen Martín Gaité», *op. cit.*

registran la vida de una sociedad entera durante décadas de sufrimiento y tenía que esperar el momento adecuado para sacarlo al público, con el miedo y la preocupación de perder parte de la memoria con el paso del tiempo. La muerte de Franco, a juicio de Blas Matamoro, representó el punto de partida necesario para poner en acción la escritura de la novela de Carmen Martín Gaité:

“La historia del libro empieza con la muerte de Franco, acontecimiento catártico que lleva a la autora a abrir un cuaderno de apuntes sobre los usos y costumbres amorosos del cuarenta”.⁸⁶⁴

Así, la fecha del fallecimiento del general es el suceso más importante tanto para nuestra autora como para muchos otros, sobre todo en el ambiente literario e intelectual, porque significaba el final de la censura y la liberación del tiempo; empezaba otra etapa de pensamiento y se abrían otros espacios para la expresión del ser humano. En este sentido, es conveniente citar el siguiente párrafo de la novela en el que la autora nos describe la influencia de las ataduras del régimen en la vida social de los españoles:

“Había sido el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo, y el jefe de máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engranaje, y el tiempo mismo, (...) cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él y cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones humanas, en los espectáculos, en los locales.

⁸⁶⁴ Matamoro, Blas, *Carmen Martín Gaité: viaje al cuarto de atrás*, Barcelona, *Lecturas españolas*, PPU, 1994, pág. 338.

(...) Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo”. (*El cuarto de atrás*: pág. 137).

Puesto que para ella el tiempo se ha paralizado durante las décadas del régimen franquista, asimismo, los sueños, anhelos y recuerdos personales de la protagonista se han congelado a la espera de aquel momento milagroso; ya que con aquella propaganda política y social y el bloque homogéneo no se veía otra cosa más que el retrato de Franco, que acompañó la vida de Carmen Martín Gaité desde niña, hasta el punto de que tanto ella como los demás creyeron que este hombre era intocable por la enfermedad y la muerte. Por eso, cuando se enteró de su muerte se quedó de piedra:

“Hágase cargo de que yo tenía nueve años cuando empecé a verlo impreso en los periódicos y por las paredes, sonriendo con aquel gorrito militar de borla, y luego en las aulas del instituto y en el NO-DO y en los sellos; y fueron pasando los años y siempre su efigie y sólo su efigie, los demás eran satélites, reinaba de modo absoluto, si estaba enfermo nadie lo sabía, parecía que la enfermedad y la muerte jamás podrían alcanzarlo. Así que cuando murió, me pasó lo que a mucha gente, que no me lo creía. (...) yo simplemente me quedé de piedra, se me vinieron encima los años de su reinado, los sentí como un bloque homogéneo, (...) pensé que Franco había paralizado el tiempo”. (*El cuarto de atrás*: págs. 132- 133).

Huelga mencionar la importancia del momento histórico que eligió la autora para escribir esta novela, sobre todo respecto a la situación social y educativa de la mujer bajo la estructura tradicional del franquismo. Según Joan Lipman Brown, la muerte de Franco hizo

posible en *El cuarto de atrás* que la protagonista expusiera explícitamente sus comentarios sobre el franquismo como culpable del sufrimiento de las mujeres, al mencionar a aquellas organizaciones encargadas de la propaganda del régimen, como la Sección Femenina o la Falange.⁸⁶⁵

Cabe apuntar que la narradora de esta novela ha optado por varios escenarios para expresar su contraposición a la ideología franquista, sobre todo respecto a la mujer, y uno de ellos es la reflexión humorística e irónica. Esta tendencia, según Gerald G. Brown, fue una de las corrientes expresivas más características de la literatura española del siglo XX, nacida como válvula de escape para la nostalgia y la inquietud que corresponde al abismo e inestabilidad económica y social en que vivía España en aquella época.⁸⁶⁶ Por lo tanto, Carmen Martín Gaité intentaba sacudir y escandalizar con humor la imagen de la mujer ideal establecida en la propaganda ideológica del régimen, bajo la orientación de La Sección Femenina; la protagonista aludió a las coplas de posguerra, las canciones de Conchita Piquer y otros fenómenos culturales que se contradicen con la teoría oficial, al exponer temas prohibidos a la mujer en aquella época:

“Es un artículo mío, que publiqué en Triunfo, sobre las coplas de posguerra, (...) He perdido la seguridad, voy como a tientas. Vuelvo a

⁸⁶⁵ Brown, Joan Lipman, «One Autobiography, Twice Told: Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás*.» op. cit., págs. 37-47.

⁸⁶⁶ Brown, Gerald G., *Historia de la literatura española del siglo XX*, op. cit., págs. 16-17.

mirar la foto de la Piquer en su etapa gloriosa. Quien va por el mundo a tientas lleva los rumbos perdidos, cantaba. (...) No se quiere dar por enterada del engaño, un tema muy de aquellos años, donde imperaban la resignación, el fatalismo y el disimulo, se titulaba «A ciegas», o tal vez «A tientas», no la suelen recoger las nuevas grabaciones que circulan por ahí. -Quien va por el mundo a tientas, lleva los rumbos perdidos (...) No es tan grave perder el rumbo. Podría aclararle que se trata de un texto de la Piquer, (...) Estoy lejos, en una isla, aislamiento viene de isla, era una sensación peligrosa, prohibida por las mujeres de la Sección Femenina, cuando se fomenta conduce al victimismo: hay un morbo irracional en ese vago deleite de sentirse incomprendido, que no se apoya en argumento alguno ni se dirige contra nadie, que encenaga al individuo en la mera autocompasión placentera. Es encastillarse". (*El cuarto de atrás*: págs. 118-120)

La autora ha puesto en práctica su labor como testigo de la historia de su nación en *El cuarto de atrás*, con lo que demostró, según Joan Lipman Brown, que la literatura puede constituir un modo de evasión de la realidad basada en la memoria.⁸⁶⁷ Sin embargo, para conseguir transmitir esta realidad al receptor se requiere un narrador conveniente que pueda producir un diálogo fluyente y atractivo, algo que según Isabel M. Roger, pudo lograr la protagonista en la novela.⁸⁶⁸ En este mismo sentido, Kathleen M. Glenn afirma que la escritora

⁸⁶⁷ Brown, Joan Lipman y M. Smith, Eliane, «*El cuarto de atrás*: Metafiction and the Actualization of Literary Theory», *op. cit.*, págs. 63-70.

⁸⁶⁸ Roger, Isabel M., «Carmen Martín Gaité: Una trayectoria novelística y su bibliografía», *op. cit.*, pág. 307.

salmantina en esta obra, a diferencia de las anteriores, llegó a encontrar el interlocutor perfecto.⁸⁶⁹

En *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité nos ofreció, de manera implícita, un documento confidencial de la época desde la perspectiva del testigo, mediante una perfecta introspección y soltura expresiva en un momento clave de la historia española. Se trata de un discurso sobre distintos asuntos a la vez: fantasías, recuerdos personales y comunes, conflictos políticos y sociales, autobiografía y la situación de la mujer. En este sentido, Antonio Vilanova destaca la vinculación de la memoria con los recuerdos y lo fantástico en la novela.⁸⁷⁰ Así, Carmen Martín Gaité inició las páginas de la novela estrenando su archivo de memoria, empezando gradualmente desde la evocación del pasado de la narradora cuando niña hasta llegar a identificarse como escritora y conectarlo con el futuro:

“La lava de mis insomnios estaba plagada de futuro, (...) con ánimo de tomar notas”. (*El cuarto de atrás*: pág. 15).

De tal modo, desde su experiencia vivencial, la protagonista nos comenta primero su propia e íntima historia a través de sus distintas fases y, a la vez, la de su creación haciendo una mezcla de la confesión personal y la metaliteratura, en la que descubrimos muchos detalles de la escritora, tal como subraya José Carlos Mainer:

⁸⁶⁹ Glenn, Kathleen M., «La posibilidad de diálogo: *Retahílas* de Carmen Martín Gaité», *Explicación de textos literarios* 2.16 1987-1988, pág. 87.

⁸⁷⁰ Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995, pág. 392.

“Ha sido en *El cuarto de atrás* donde la confesión personal y la metaliteratura se han encontrado en un ambiente de sencilla y familiar intimidad que parece el secreto exclusivo de la autora”.⁸⁷¹

Durante esa noche de insomnio en la que hizo la narración, la autora ha recuperado y registrado más de medio siglo de acontecimientos históricos y sociales, el espacio de tiempo transcurrido entre la muerte de Franco, el año 1975, hasta la fecha en la que escribe esta novela, 1978. Es decir, la protagonista utilizó su mente como un almacén, para grabar el pasado a la espera del momento soñado:

“Siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz anterior al que de verdad se recita, barrido por él”. (*El cuarto de atrás*: pág. 40).

Obviamente, en *El cuarto de atrás* la protagonista nos lleva en su viaje hacia el pasado para recordar lo que tenía reservado en la memoria y conectarlo con el presente, sobre todo para recuperar los instantes de la infancia y adolescencia transcurridos en su cuarto, como paraíso perdido y como refugio. Por lo tanto, aquel sitio es el desván del cerebro y en cualquier momento nos surgen sorpresas:

“Nuestro cuarto de atrás, me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto lleno de trastos borrosos separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se recorre de vez en cuando, los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados* en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos”. (*El cuarto de atrás*: pág. 91).

⁸⁷¹ Mainer, José-Carlos, *De posguerra* (1951-1990), Barcelona, Crítica, 1994, págs. 154-155.

Así, la narradora ha corrido la cortina de su recinto para soltar el hilo de la memoria y los recuerdos saciados de distintos detalles, tanto de alegría como de tristeza, que empezaron a volar en un ambiente mezclado de fantasía y realidad, ya que la protagonista insertó dentro del panorama histórico-político y social algunos datos familiares, recuerdos serios e indudables, para separarnos totalmente del límite de lo fantástico como, por ejemplo, la alusión al fusilado de su tío Joaquín por razones políticas:

“Nunca tenía miedo ni tenía frío, que son para mí las dos sensaciones más envolventes de aquellos años: el miedo y el frío pegándose al cuerpo - “no habléis de esto”, “tened cuidado con aquello”, “no salgáis ahora”, “súbete más la bufanda”, “no contéis que han matado al tío Joaquín”, “tres grados bajo cero”-, todos tenían miedo, todos hablaban del frío: fueron unos inviernos particularmente inclementes y largos aquellos de la guerra, nieve, hielo, escarcha”. (El cuarto de atrás: págs. 57-58).

En otra ocasión Carmen Martín Gaité amplió el recuerdo familiar al mencionar el nombre de su otro tío, Vicente, que estaba recordando el incidente de su hermano y agradeciendo que no tuviera el mismo destino. La narradora, al contar estos acontecimientos históricos, pretendió dar su testimonio sobre lo que había ocurrido durante aquella época de guerra y posguerra:

“Vamos, hombre, no te quedes de esa manera —dijo tío Vicente—, por lo menos, hemos salvado el pellejo. Acuérdate del pobre Joaquín.» Le miré; unos meses atrás había llegado a casa por la mañana, se abrazó a mi madre y lloraron mucho rato, sentados en el banco del pasillo, la muerte del hermano mayor. Era un banco que se le levantaba la tapa y

dentro se metían revistas; en una que se llamaba Crónica, de cuando la República, venían fotografías de mujeres desnudas que hacía un tal Manassé, tío Joaquín hacía comentarios escabrosos de los que no se deben hacer delante de los niños, era alto, guapo y un poco insolente. Lo fusilaron por socialista. Siempre que venía nos traía regalos, nos regaló el parchís”. (*El cuarto de atrás*: págs. 115-116).

En otro capítulo de la novela, la protagonista aprovechó la alusión al mismo tío fusilado para describirnos el ambiente de tensión y precaución en que vivía la familia, bajo la inquietud y el miedo a cualquier sorpresa nocturna, si bien los niños de aquel tiempo, como Carmen, no podían entender el origen de la exagerada preocupación de sus familiares:

“A un tío mío lo habían fusilado y mi padre ni nos había mandado a colegios de monjas ni quiso tener alojados alemanes en casa, siempre nos estaban advirtiéndolo que en la calle no habláramos de nada y mi madre contaba algunas veces el miedo que le daba por las noches despertarse y oír a un camión que frenaba bruscamente delante de casa”. (*El cuarto de atrás*: pág. 193).

Es cierto que al escritor le corresponde el deber de revelar lo oculto ante el público, aunque sea de forma implícita. La narradora cumplió esta tarea al mostrar la imagen de una realidad vigilada, mostrando lo que estaba siendo cubierto o manipulado por las autoridades dictatoriales. En este sentido, Walter Benjamín expone que la orientación de la realidad a las masas, y de estas a la realidad, es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la

contemplación.⁸⁷² La imagen del registro memorial que ofreció Carmen cubre las distintas etapas por las que pasó: niña, joven y mujer-escritora:

“La sonrisa se tiñe de una leve burla al darse cuenta de que llevo una bayeta en la mano; a decir verdad, la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho, (...)Ya otras veces se me ha aparecido cuando menos lo esperaba, como un fantasma sabio y providencial, a lo largo de veinticuatro años no se ha cansado nunca de velar para ponerme en guardia contra las acechanzas de lo doméstico, y siempre sale del mismo sitio, de aquel comedor solemne, del espejo que había sobre la chimenea”. (*El cuarto de atrás*: págs. 74-75).

Este viaje en el tiempo que hace la narradora ha sido suficiente para que pueda realizar un verdadero autorretrato a través de sus sucesivas edades. Sin embargo, la protagonista eligió la narración postmoderna, pues le permite exponer escenas contradictorias, que son las que más la atraen:

“Lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, no somos un solo ser, sino muchos, de la misma manera que tampoco la historia es esa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible”. (*El cuarto de atrás*: pág. 167).

A través de la forma narrativa postmodernista, que puede transmitir un gran efecto e impacto en el lector mediante esta mezcla entre la realidad y la ficción, la protagonista empleó la simbología para hablar de la situación política al hacer referencia al juego infantil *el*

⁸⁷² Benjamín, Walter, *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., pág. 4.

escondite inglés; para transmitirnos la idea de que un niño no sigue siempre con los ojos tapados y sin moverse, sino que llega el día que puede ver y pillar el engaño y las cosas ocultas y empieza a reflexionar:

“Se pone un niño de espaldas, con un brazo contra la pared, y esconde la cara. Los otros se colocan detrás, a cierta distancia, y van avanzando a pasitos o corriendo, según. El que tiene los ojos tapados dice: «Una, dos y tres, al escondite inglés», también deprisa o despacio, en eso está el engaño, cada vez de una manera, y después de decirlo, se vuelve de repente, por ver si sorprende a los otros en movimiento; al que pillá moviéndose, pierde. Pero casi siempre los ve quietos, se los encuentra un poco más cerca de su espalda, pero quietos”. (*El cuarto de atrás*: pág. 109).

En este mismo entorno alegórico la narradora hizo hincapié en los juegos y el transcurso del tiempo en la España de la época del franquismo, en la que todo pareció sin vida, paralizado, repetido, rutinario y gris como una nube que cubre el espacio. Estos tiempos se llamaban los años del parchís, debido a que este juego se convirtió en una actividad obligatoria para la gente, pasando a ser un hábito:

“Lo peor de los juegos es que se conviertan en hábito. Aquel primer día me encantaron los círculos de colores que se veían a través del cristal y el extraño código mediante el cual avanzaban las fichas a tenor de los números que iba indicando el dado agitado dentro del cubilete. Luego, en cambio, cuando ya aprendí las reglas, jugar al parchís se convirtió en una rutina obligatoria, a medida que las fichas perdían brillo, es una nube gris que se extiende ahora sobre los años de guerra y posguerra, uniformándolos, volviendo imprecisos y opacos sus contornos: los años del parchís. — ¿Hábito?” (*El cuarto de atrás*: pág. 107).

Así, a través de referencias simbólicas, Carmen Martín Gaité elige su propio estilo para contar los acontecimientos históricos con un tono crítico, subversivo y moroso, pero al mismo tiempo persuasivo; para revelar al destinatario lo que le preocupa de su sociedad, ya que la obra artística, a juicio de Walter Benjamín debe ser un centro de escándalo, es necesario provocar escándalo público para garantizar un verdadero impacto.⁸⁷³ Nuestra autora cumple este deber de rechazar lo que no le parece correcto, pero de manera modosa y serena, sin gritar ni levantar banderas:

“Yo, quizá, lo que me ha pasado siempre es que he tenido una rebeldía muy poco agresiva, pero muy profunda, algo difícil de explicar, pero siempre he sido más rebelde de lo que he parecido y me han podido atribuir las personas que me conocen sólo superficialmente. Mi rebeldía no es de alharaca, soy muy gallega en eso, le doy una vuelta a todo y acabo haciendo lo que quiero sin gritar (...) Yo no sé si es táctica, pero procuro rechazar lo que veo que no me gusta, rechazándolo dentro de mí... pero no levantando una bandera y gastando pólvora en salvas... es que soy modosa, muy modosa”.⁸⁷⁴

En su trayectoria literaria la escritora buscaba su propia manera de percibir lo que pretende decir a los demás para llamar la atención y transmitirles su mensaje sobre los problemas de su sociedad sin provocar ruido ni rebeldía salvaje, sino a través de un discurso civilizado, poco agresivo pero eficaz, que refleja la capacidad que tiene la escritora de observar, captar y registrar lo que le rodea para valorarlo y

⁸⁷³ *Ibíd.*, pág. 15.

⁸⁷⁴ Aznárez, M., «La rebeldía de una mujer modosa», *art. cit.*, pág. 14.

reflexionar de manera adecuada; mediante la memoria, los recuerdos personales y el diálogo da vuelta a los sucesos como fuga histórica, para revisar y contar, tal como manifiesta:

“Pero tuvo algo de fuga histórica, por otro lado, una doble fuga, me acordé de que las muertes de Antonio Maura y de Pablo Iglesias habían coincidido con mi nacimiento, y caí en la cuenta de que estaba a punto de cerrarse un ciclo de cincuenta años ; de que, entre aquellos entierros que no vi y éste que estaba viendo, se había desarrollado mi vida entera, (...) Vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos y que aparecía en pantalla Carmencita Franco (...) Huérfana de ese padre sempiterno, que a veces se retrataba con ella para la prensa en habitaciones inaccesibles, durante las breves pausas de su dictatorial vigilancia. Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, apadrinando la boda de su hija y de las hijas de su hija, hablando por la radio, contemplando el desfile de la victoria, Franco pescando truchas, Franco en el Pazo de Meirás, Franco en los sellos, Franco en el NO-DO, mientras todos envejecíamos con él, debajo de él”. (*El cuarto de atrás*: pág. 136-138).

Sin duda esta fuga histórica de la protagonista tenía su punto de partida simbólico en el día de la muerte de Franco, desde el que la protagonista ha hecho un recorrido para recuperar todo lo que tenía guardado en la memoria, al recordar y conectar los grandes acontecimientos históricos con algunas fechas importantes, que le facilitan el proceso de la evocación:

“Se acordará usted de que a Franco lo enterraron un veintitrés de noviembre. (...) A veces las piedrecitas blancas no sólo sirven para marcar el camino, sino para hacernos retroceder, se pueden combinar de un modo mágico. (...) «En esta mañana soleada, del veintitrés de

noviembre», y ahí empezó a transformarse todo, con la mención a esa fecha, por ella me fugué hacia atrás, a los orígenes. ¿A qué orígenes? A los míos propios. Me di cuenta de que faltaban exactamente quince días para mi cincuenta cumpleaños, justos, porque yo nací también a mediodía y en una mañana de mucho sol, me lo ha contado mi madre. (...) La sentí enmarcada por ese círculo que giraba en torno mío, teniendo por polos dos mañanas de sol”. (*El cuarto de atrás*: pág. 135-136)

Aquellas fechas históricas, relacionadas con grandes sucesos ocurridos en la vida política y social española, dejaron sus huellas simbólicas en el discurso de la vida de nuestra autora; sobre todo aquellas cinco décadas que van desde su nacimiento en 1925 a la muerte de Franco en 1975, y que están saturadas de vivencias fragmentadas y registradas en su memoria:

“Yo nací en plena Dictadura de Primo de Rivera, el 8 de diciembre de 1925, el mismo día que murieron Pablo Iglesias y Antonio Maura”. (*El cuarto de atrás*: pág. 130).

En *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité pretendía evocar y explorar los acontecimientos históricos de la guerra y la postguerra. Sin embargo, no lo hizo desde la perspectiva histórica abstracta ni como texto autobiográfico, sino mediante la retrospección; juntó dos discursos a la vez: el de lo real, que narra lo político y social a través de la memoria, y el de lo onírico, que pretende subvertir y sacudir la tradición establecida por medio de la fantasía. En esta línea, Debra A. Castillo destaca el modelo híbrido de la novela, debido a esta mezcla de textos:

“One of the most intriguing aspects of this remarkable novel is, perhaps, what it is not. It is a book on memory but definitely not a memoir; a work absolutely faithful to the details of the author’s life but not an autobiography; a recuperation of a lost historical past but not a history or straightforward historical fiction. Instead, this novel projects itself into another dimension, not merely fiction but, more radically, fantasy”.⁸⁷⁵

Tal vez la protagonista eligió este modo híbrido para tratar el tema histórico, aunque este constituye el eje fundamental de la novela, debido a que el término “historia” provoca la inquietud, la tristeza y el descontento en la conciencia de la autora. Porque al escuchar esta palabra, enseguida vienen a su mente aquellos trágicos recuerdos, tanto familiares como comunes, relacionados con este término:

“Yo entonces aborrecía la historia y además no me la creía, nada de lo que venía en los libros de historia ni en los periódicos me lo creía, la culpa la tenían los que se lo creían, estaba harta de oír la palabra fusilado, la palabra víctima, la palabra tirano, la palabra militares, la palabra patria, la palabra historia”. (*El cuarto de atrás*: pág. 54).

La autora no tenía opción para escapar de este círculo que no le convenía, sino que se encontraba implicada y enmarcada en él. David K. Herzberger destaca la relación entre el entorno exterior y la evolución individual de la persona, entre la historia y la propia identidad en los textos de memoria de la posguerra española.⁸⁷⁶ Parecía que el destino de nuestra protagonista determinó su existencia desde el nacimiento, ya

⁸⁷⁵ Castillo, Debra A., «Never-Ending Story: Carmen Martín Gaité’s *The Back Room*», *op. cit.*, pág. 814.

⁸⁷⁶ Herzberger, David K. «Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain», *PMLA* 106, 1991, pág. 38.

que vivía dentro de unos sucesos históricos y políticos que, lamentablemente, estaban relacionados con la violencia, la muerte y el entierro:

“Me acordé de que las muertes de Antonio Maura y de Pablo Iglesias habían coincidido con mi nacimiento, y caí en la cuenta de que estaba a punto de cerrarse un ciclo de cincuenta años; de que, entre aquellos entierros que no vi y éste que estaba viendo, se había desarrollado mi vida entera, la sentí enmarcada por ese círculo que giraba en torno mío, teniendo por polos dos mañanas de sol”. (*El cuarto de atrás*: pág. 136).

La elección de *El cuarto de atrás* como título de la novela no está aislado de este concepto que vincula su mundo interior con el acontecimiento exterior, sino que confirma la inseparable conexión entre su identidad y la realidad histórica. Lo propio e íntimo de la protagonista se desarrolla dentro de su cuarto, que simboliza su espacio de libertad, pero al mismo tiempo se conecta con el entorno exterior para percibir y reflexionar sobre los acontecimientos históricos que son parte esencial de su vida. A juicio de Linda Gould Levine este cuarto representa:

“A metaphor for freedom, imagination and memory”.⁸⁷⁷

Para Carmen Martín Gaité el cuarto simboliza dos mundos a la vez: uno físico, exterior, relacionado con su vida y su infancia, donde habita el tiempo real de sus recuerdos, en gran parte compuestos por elementos históricos cotidianos, tanto particulares como colectivos; el

⁸⁷⁷ Gould Levine, Linda, «Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman», *op. cit.*, pág. 169.

otro representa su interior, donde vuelan sus sueños, sus deseos y su imaginación. Según la descripción de la propia Carmen se trata de:

“Especie de cuarto trasero donde se almacenan los recuerdos, un cuarto donde está todo revuelto y cuya cortina sólo se levanta de vez en cuando sin que sepamos cómo ni porqué”.⁸⁷⁸

Es lógico que un acontecimiento histórico tan terrible como la guerra civil causara un gran impacto en la vida de la autora, afectando a la estabilidad de estos dos mundos: el interior - lo propio-, y el externo -el entorno colectivo-. Por tanto, marca el punto distintivo que separa las más importantes fases de su edad: el paraíso infantil -soñado e imaginativo- y la fase de la juventud y madurez -con sus preocupaciones y pesadillas-. Según Catherine G. Bellver este suceso histórico produjo el primer momento de cambio importante en la vida de la protagonista, causando la pérdida de su escondite de la infancia y el paso desde la infancia hasta el umbral de la edad adulta. La narradora insiste en relacionar lo suyo (su mundo interior, de los sueños) con el acontecimiento histórico:

“El libro sobre la posguerra tengo que empezarlo en un momento de iluminación como el de ahora, relacionando el paso de la historia con el ritmo de los sueños”. (*El cuarto de atrás*: pág. 104).

En el mismo contexto cabe recordar que al hablar de los acontecimientos históricos ocurridos en España no se puede separar la

⁸⁷⁸ Gazarian Gautier, Marie-Lise, «Conversación con Martín Gaité en Nueva York», *op. cit.*, pág. 32.

guerra civil de la muerte de Franco y constituyen el eje principal en la creación de la obra, ya que ambos sucesos provocaron y causaron enormes efectos y cambios no solo en la vida de nuestra autora, sino en toda la sociedad española, siendo más significativo para el mundo intelectual. Así, para la narradora la muerte del general marcó otro ritmo diferente del anterior:

“Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste”. (*El cuarto de atrás*: pág. 128).

Para recuperar lo de antes, lo de la época de Franco, cuando la protagonista vivía en su ciudad natal, tendría que retroceder a sus orígenes y evocar los recuerdos de otra manera, según el nuevo ritmo de vida, el de después del dictador; es decir, retomar lo histórico lejos del mito utilizado en la propaganda del régimen, que se alejó mucho de la realidad histórica española. Así, con la muerte del gobernador totalitario la narradora inició el proceso para volver a registrar los acontecimientos reales sin confusión ni manipulación:

“Tengo que retroceder bastante, a Salamanca otra vez. Retroceda lo que haga falta. Antes de Franco, mis nociones de lo que pudiera estar pasando en el país eran confusas”. (*El cuarto de atrás*: pág. 130).

En la época de la guerra y la postguerra cualquier escritor tenía que enfrentar una versión histórica mítica impuesta por el régimen franquista que estaba basada en el imperio y la anti-España, según Alessandra Melloni.⁸⁷⁹ Por lo tanto, el empleo por parte de la autoridad

⁸⁷⁹ Melloni, Alessandra, y Peña-Marín, Cristina, *El discurso político en la prensa*

franquista del mito como concepto histórico constituye un argumento para convertir el acontecimiento histórico en un fenómeno eterno, natural e indiscutible.

El régimen franquista utiliza y fomenta aquellos valores míticos tradicionales para deformar la realidad histórica y orientarla dentro de su proceso propagandístico que pretende convertir su anuncio en un discurso sagrado e indiscutible. En este sentido, Carmen Martín Gaité afirma que el gobierno franquista realizó la falsificación histórica enterrando el pasado reciente y exaltando el pasado remoto”.⁸⁸⁰

La base fundamental de esta propaganda franquista consiste en mitificar algunas figuras históricas españolas -por ejemplo, las de Isabel la Católica y Felipe II- para tomarlas como símbolos de la España eterna, poderosa y católica, ya que lo simbólico, según Alessandra Melloni, constituye una dimensión esencial en el discurso franquista.⁸⁸¹ Por consiguiente, se justificaron varias leyes relacionados con la situación de la mujer y la situación política del país, como normas incuestionables por los ciudadanos. Nuestra escritora emplea la alusión irónica a estos personajes en varios fragmentos de la novela, como modo subvertido del orden tradicional:

madrileña del franquismo, Roma, Bulzoni Editore, 1980, pág. 16.

⁸⁸⁰ Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, op. cit., pág. 23.

⁸⁸¹ Melloni, Alessandra, y Peña-Marín, Cristina, *El discurso político en la prensa madrileña del franquismo*, op. cit., pág. 48.

“Isabel la Católica jamás se dio tregua, jamás dudó. Orgullosas de su legado, cumpliríamos nuestra misión de españolas, aprenderíamos a hacer la señal de la cruz sobre la frente de nuestros hijos, a ventilar un cuarto, a aprovechar los recortes de cartulina y de carne, a quitar manchas, tejer bufandas y lavar visillos, reír al esposo cuando llega disgustado, a decirle que tanto monta monta tanto Isabel como Fernando”. (*El cuarto de atrás*: pág. 96).

Según Carmen Martín Gaité esta propaganda pretendió deformar y falsificar toda aquella historia del país que no pertenece a la época del imperio, y eso para la autora refleja una esquizofrenia entre lo que se decía que pasaba y lo que pasaba de verdad.⁸⁸² Esta absurda manipulación histórica provoca la desconfianza y el desacuerdo entre los intelectuales, entre ellos nuestra autora, que se refugió en su mundo interior, donde creció el anhelo de la libertad y el rechazo al orden establecido:

“Bajo el machaconeo de aquella propaganda ñoña y optimista de los años cuarenta se perfiló mi desconfianza hacia los seres decididos y seguros, crecieron mis ansias de libertad y se afianzó la alianza con el desorden que había firmado secretamente en el piso tercero del número catorce de la calle Mayor”. (*El cuarto de atrás*: pág. 96-97).

Para enfrentar esta falsificación histórica, que emplea el símbolo de las figuras tradicionales, la autora reaccionó mediante de la desmitificación de estos elemento. Ronald Barthes expone que la mejor arma contra el mito es, quizás, producir un mito artificial para

⁸⁸² Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, op. cit., pág. 25.

sustituirlo,⁸⁸³ y Carmen Martín Gaité se opone la propaganda franquista desmintiendo esta imagen simbólica expuesta por el régimen, descubriendo su falsedad y rompiendo su autenticidad:

“La revista Y, editada por la Sección Femenina; la Y del título venía rematada por una corona alusiva a cierta reina gloriosa (...) era Isabel la Católica. Se nos ponía bajo su advocación, se nos hablaba de su voluntad férrea y de su espíritu de sacrificio (...) Yo miraba aquel rostro severo, aprisionado por el casquete, que venía en los libros de texto, y lo único que no entendía era lo de la alegría, tal vez es que hubiera salido mal en aquel retrato, pero, desde luego, no daban muchas ganas de tener aquella imagen como espejo, claro que algunas de las monitoras que nos instaban a imitarla también tenían aquel rictus seco en la boca y aquella luz fría en los ojos, aunque hablaran continuamente de la alegría”. (*El cuarto de atrás*: pág. 95-96).

Así que la autora, que pertenece al mundo, eligió su arma para desafiar el orden oficial: el quehacer narrativo, para demostrar que la historia de una sociedad no se corre solo en la línea tradicional y formal que se expone según fechas ordenadas, sino que la historia individual de cada persona participa en ella para dar una perspectiva humanizada, tal como apunta en el siguiente fragmento:

“Tampoco la historia es ésa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible, cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero”. (*El cuarto de atrás*: pág. 167).

Por lo tanto, Carmen Martín Gaité hizo hincapié en la vinculación de la convivencia cotidiana y el transcurso de la historia global, porque

⁸⁸³ Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1983, pág. 229.

aquellos instantes que vivimos a diario van construyendo el verdadero y el auténtico registro histórico de la época, se convierten en los principales elementos del acontecimiento debido a su valor como parte de nuestra propia vida, sin falsificación ni manipulación:

“Cada uno de nosotros tiene a mano una riqueza que no sospecha. Un historiador de dentro de cien años daría cualquier cosa por recoger la mitad de los datos que ahora tenemos Jubi y yo, por ejemplo, sobre cómo ha ido cambiando de rumbo toda la gente que conocemos, cómo se ha ido relacionando con unos y con otros, hablando de ellos, tratándolos de esta manera o de aquélla. Pero nos parecen datos desprovistos del valor histórico que alguien tal vez pueda atribuirles más adelante, porque están implícitos en la trama cotidiana de nuestros saberes, porque no constituyen excepción, son nuestra vida”.⁸⁸⁴

Tal vez narrar la realidad cotidiana de manera abstracta produzca una reflexión pesada, sobre todo los ingratos sucesos políticos y sociales con todos sus detalles, por eso la narradora introdujo el elemento fantástico, para aliviar aquella realidad cotidiana a través de la inverosimilitud y la irrealidad. Joan Lipman Brown destaca la función de lo fantástico en la narración de lo histórico, para que la obra sea más eficaz:

“The ways in which Martin Gaité interrelates the fantastic and the real, both thematically and technically, give rise to a work which is much more effective and much more remarkable than either of its constituent elements would be separately. The fantastic and the real are more than

⁸⁸⁴ Martín Gaité, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., pág. 323.

complimentary; each facet is actually enhanced by the symbiotic relationship they share”.⁸⁸⁵

La protagonista, a lo largo de esta mezcla narrativa de lo real y lo fantástico, mantuvo un equilibrio y una armonía entre la simbología significativa de sus componentes en ambos espacios. La autora presenta en el texto elementos que representan cada campo; así, en lo fantástico encontramos, por ejemplo, alusiones a las figuras representantes de este mundo (Lewis Carroll, Kafka y Todorov), así como la referencia de algunos cuadros que reflejan el mismo símbolo. En lo real, la narradora dejó explícitas referencias a figuras e instituciones relacionadas con la historia y la política, en particular con la deformada situación de la mujer española durante el franquismo:

“Una señora que había dicho de mí, moviendo la cabeza con reprobación: «Mujer que sabe latín no puede tener buen fin» (...) Por aquel tiempo, ya tenía yo el criterio suficiente para entender que el «mal fin» contra el que ponía en guardia aquel refrán aludía a la negra amenaza de quedarse soltera, implícita en todos los quehaceres, enseñanzas y prédicas de la Sección Femenina. (...) Volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano. Todas las arengas que monitores y camaradas nos lanzaban en aquellos locales inhóspitos, mezcla de hangar y de cine de pueblo, donde cumplí a regañadientes el Servicio Social, cosiendo dobladillos, haciendo gimnasia y jugando al baloncesto, se encaminaban, en definitiva, al mismo objetivo: a que aceptásemos con alegría y orgullo, con una constancia a prueba de desalientos, mediante una conducta sobria que ni la más mínima sombra de maledicencia fuera capaz de enturbiar,

⁸⁸⁵ Brown, Joan Lipman, «A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*», *op. cit.*, pág. 17.

nuestra condición de mujeres fuertes, complemento y espejo del varón. Las dos virtudes más importantes eran la laboriosidad y la alegría, y ambas iban indisolublemente mezcladas en aquellos consejos prácticos, que tenían mucho de infalible receta casera”. (*El cuarto de atrás*: págs. 93-94).

Así, Carmen Martín Gaité pretendía guardar este equilibrio durante toda la novela para enfrentar el desafío del que habla Todorov⁸⁸⁶, romper los límites entre dos discursos contradictorios, pero que al mismo tiempo indican el idéntico motivo expresivo: subvertir y criticar el orden tradicional mediante la rebelión intelectual. Por lo tanto, nuestra autora se mantiene fiel a aquel propósito de vacilación que pretende dejar en su obra literaria, incluso en su mundo real, tal como manifiesta en una entrevista:

“Todo puede pasar, y si está escrito así es porque, de alguna manera, pasó. Todo fue pasando tal como lo cuento. No puedo explicar nada más”.⁸⁸⁷

Debido a que el proyecto de regulación establecido por el régimen franquista no solo incluye el ámbito político y social, sino también el cultural y el literario, la autora empleó el discurso intelectual basado en esta mezcla de dos esferas (la historia y la literatura: lo fantástico y lo real) para enfrentar y condenar la propaganda mítica del régimen atacando el símbolo de su poder: las nociones de disciplina y orden que,

⁸⁸⁶ Todorov habla sobre la existencia de una oposición irreductible entre lo real y lo irreal en Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, op. cit., pág. 167.

⁸⁸⁷ Gazarian Gautier, Marie-Lise, «Conversación con Martín Gaité en Nueva York», op. cit., pág. 31.

a juicio de Alessandra Melloni, son elementos fundamentales impuestos implacablemente.⁸⁸⁸ Sin embargo, Carmen Martín Gaité justifica su elección al juntar esas diversas formas de expresión en la novela -la historia y la literatura-, porque:

“Lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura”. (*El cuarto de atrás*: pág. 167).

El desarrollo de la vida de Carmen Martín Gaité, tanto a nivel personal como creativo, transcurrió con los acontecimientos históricos (políticos y sociales) más importantes de España, ya que su nacimiento coincidió, según la propia autora, con dos trágicos acontecimientos en la historia española:

“Yo nací en plena Dictadura de Primo de Rivera, el 8 de diciembre de 1925, el mismo día que murieron Pablo Iglesias y Antonio Maura”. (*El cuarto de atrás*: pág. 130)

Por lo tanto, la protagonista pasó el resto de su vida (infancia, adolescencia y juventud) entre los años de la guerra y posguerra. La narradora pretendió repasar en *El cuarto de atrás* una historia que registra los recuerdos más significativos de su memoria. Según John W. Kronik, no se puede separar la evolución novelística de la autora del contexto histórico en el que se produjo.⁸⁸⁹

⁸⁸⁸ Melloni, Alessandra, y Peña-Marín, Cristina, *El discurso político en la prensa madrileña del franquismo*, op. cit., pág. 34.

⁸⁸⁹ Kronik, John W. «La narrativa de Martín Gaité: escalas y contextos», *op. cit.*, pág. 31.

En esta novela nuestra escritora, sin embargo, afronta el tema de la historia no como asunto personal, sino como vivencia humana; a través de un diálogo social pretende denunciar un hecho que afectó a todos los campos de la vida de una sociedad durante décadas. Así, aun cuando la narradora hable con su visitante de lo personal, de lo biográfico, su propósito ha sido conectarlo con la versión histórica social, de una manera indirecta. Por ejemplo, cuando recuerda la apariencia de la hija de Franco quiere aludir, al mismo tiempo, a la situación política y social de la que todos han sido víctimas de una u otra manera:

“Vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos y que aparecía en pantalla Carmencita Franco. Esa imagen significó el aglutinante fundamental: fue verla caminando despacio, enlutada y con ese gesto amargo y vacío que se le ha puesto hace años, encubierto a duras penas por su sonrisa oficial, y se me vino a las mientes con toda claridad aquella otra mañana que la vi en Salamanca con sus calcetines de perlé y sus zapatitos negros, a la salida de la Catedral. «No se la reconoce — pensé—, pero es aquella niña, tampoco ella me reconocería, hemos crecido y vivido en los mismos años, ella era hija de un militar de provincias, hemos sido víctimas de las mismas modas y costumbres, hemos leído las mismas revistas y visto el mismo cine, nuestros hijos puede que sean distintos, pero nuestros sueños seguro que han sido semejantes, con la seguridad de todo aquello que jamás podrá tener comprobación”. (*El cuarto de atrás*: pág. 136-137).

III.5.3. El tema artístico, cultural en *El cuarto de atrás*.

En el contexto del continuo juego intertextual, establecido en *El cuarto de atrás*, la autora introdujo diversos discursos y fragmentos culturales incorporados y absorbidos en la novela y que operan en varios sentidos y con distintos significados simbólicos; pero constituyen una parte del texto histórico, tanto personal como social, como elementos y símbolos relacionados con la memoria y el pasado, que son el principal material de la narración. Así, a lo largo de la obra encontramos referencias a una serie de estas muestras como, por ejemplo, las novelas rosa, revistas como *Lecturas*, reseñas publicitarias, canciones, cómics, coplas populares, cuadros y retratos, películas, referencias teatrales etc., como ya hemos aludido anteriormente en varias ocasiones.

Conviene recordar que a partir del siglo XX creció la tendencia a considerar el arte, esencialmente, como una alternativa a la vida; según Gerald G. Brown, esto contribuye al declive del prestigio del racionalismo cientificista, que había conferido autoridad al realismo literario del siglo XIX.⁸⁹⁰ Por tanto, los escritores pretendían convertir la realidad, demasiado cruda, en un artificio más suave; el juego del arte para aliviar la carga de la vida y sustituir la realidad monótona e incoherente por otra alternativa más atrayente.⁸⁹¹ Sin embargo, nuestra

⁸⁹⁰ Brown, Gerald. G., *Historia de la literatura española del siglo XX*, op. cit., pág. 29.

⁸⁹¹ *Ibíd.*, págs. 99-105.

autora empleó la referencia a la novela rosa y a las canciones de Conchita Piquer dentro de la narración histórica de la época de las cuarenta, a modo de crítica irónica de la situación de la mujer bajo la propaganda franquista:

“Aquel verano releí también muchas novelas rosa, es muy importante el papel que jugaron las novelas rosa en la formación de las chicas de los años cuarenta. Bueno, y las canciones, lo de las canciones me parece fundamental. Desde el suelo, con su copa de manzanilla en la mano, me sigue mirando Conchita Piquer”. (*El cuarto de atrás*: pág. 138).

En este sentido, Isabel M. Roger expone que la introducción de la novela rosa en *El cuarto de atrás* destaca la influencia que ha dejado este tipo de lectura juvenil en la autora.⁸⁹² La protagonista inventó la existencia de otra mujer -Carola- que llamó a su visitante -el hombre de negro- para preguntar por su hombre -Alejandro-; así estableció un ambiente de competición amorosa entre dos mujeres por el mismo varón, tal como pasa en las historias de amor de aquellas novelas:

“Seguro que está pensando en Carola, son tan distintos, a ella las cartas de la maleta le parecieron paja, (...) Enciende dos en su boca y me pasa uno. Muy de novela rosa este detalle”. (*El cuarto de atrás*: pág. 190).

La escritora pretendió emplear la novela rosa simbólicamente, haciendo referencia al sentir sociocultural establecido por la propaganda del régimen franquista de la postguerra y dedicado en particular a las mujeres, ya que dichas novelas tuvieron gran

⁸⁹² Roger, Isabel M., «Recreación crítica de la novela rosa en *El cuarto de atrás*», *Romance Notes* 2.27 (invierno 1986), pág. 126.

popularidad y repercusión dentro de la sociedad. Nuestra autora aprovechó esta referencia para criticar el orden tradicional respecto a la situación femenina. Según Elizabeth Ordóñez el proceso se presenta como una fuerza subversiva, en lo que respecta a las clasificaciones antiguas.⁸⁹³ Por ello, la narradora no duda en vincular a Carmen de Icaza con la Sección Femenina del Partido Falangista:

“Carmen de Icaza, portavoz literario de aquellos ideales, había escrito en su más famosa novela Cristina Guzmán, que todas las chicas casaderas leíamos sentadas a la camilla y muchos soldados llevaban en el macuto (...) En los himnos de corte falangista, (...) Editada por la Sección Femenina”. (*El cuarto de atrás*: págs. 94-95).

Incorpora las referencias de la novela rosa para llamar la atención sobre la situación de la mujer en la sociedad durante del franquismo, bajo la influencia del tipo de lecturas fomentadas por la propaganda del régimen, que pretende presentar a la fémima como un ser débil, abnegado y siempre dependiente de la protección del varón; así, la protagonista habla con su visitante sobre la relación hombre-mujer en una de las novelas rosas que leyó en su juventud:

“Oh, Raimundo -exclamó Esperanza, mientras brotaban las lágrimas de sus párpados cerrados- contigo nunca tengo miedo. No te vuelvas a ir nunca. Era de una novela que venía en Lecturas” (*El cuarto de atrás*: pág. 38).

⁸⁹³ Ordóñez, Elizabeth, J., «Talking Herself Out: Articulating the Quest for Other Texts in Two Narratives by Carmen Martín Gaité», *Voices of their own. Contemporary Spanish Narrative by Women*, Londres y Toronto, Bucknell University Press, 1991, pág. 90.

Nuestra autora encaja esta clase de novelas, dentro de la ideología del franquismo, como portavoces de su ideología y opta por elegir el discurso subversivo para oponerse a ello con humor, sacudiendo aquella imagen de la mujer presentada por el régimen al aludir a algunas canciones de la época, que se contraponen a la doctrina oficial y al proyecto de la Sección Femenina:

“Es un artículo mío, que publiqué en Triunfo, sobre las coplas de posguerra, (...) He perdido la seguridad, voy como a tientas. Vuelvo a mirar la foto de la Piquer en su etapa gloriosa. Quien va por el mundo a tientas lleva los rumbos perdidos, cantaba. (...) No se quiere dar por enterada del engaño, un tema muy de aquellos años, donde imperaban la resignación, el fatalismo y el disimulo, se titulaba «A ciegas», o tal vez «A tientas», no la suelen recoger las nuevas grabaciones que circulan por ahí. Quien va por el mundo a tientas, lleva los rumbos perdidos (...) No es tan grave perder el rumbo. Podría aclararle que se trata de un texto de la Piquer, (...) Estoy lejos, en una isla, aislamiento viene de isla, era una sensación peligrosa, prohibida por las mujeres de la Sección Femenina, cuando se fomenta conduce al victimismo: hay un morbo irracional en ese vago deleite de sentirse incomprendido, que no se apoya en argumento alguno ni se dirige contra nadie, que encenaga al individuo en la mera autocompasión placentera. Es encastillarse”. (*El cuarto de atrás*: págs. 118-120).

Las alusiones artísticas que hizo la narradora en *El cuarto de atrás* constituyen una parte de su propia memoria y, al mismo tiempo, reflejan el pensamiento cultural de la sociedad de posguerra, sobre todo lo concerniente a las mujeres. En este marco alusivo la autora hizo referencias al teatro, que le apasionaba casi tanto como la literatura.⁸⁹⁴

⁸⁹⁴ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 16.

Su afición al teatro empezó en sus años de instituto, cuando participó en algunas actividades teatrales sobre Cervantes:

“El escenario donde me va a tocar actuar en seguida. (...)El personaje vestido de negro ya está preparado, (...) Finge estar embebido en la lectura de unos recortes de prensa, pero lo que hace es repasar su papel, mientras que yo el mío lo he olvidado completamente (...) ¿Pero qué haces?, te estamos buscando, vamos, Agustín ya está en escena. (...) Cojo un lápiz negro que hay sobre la coqueta y me perfilo los ojos con cuidado, igual que aquella primera vez que pisé las tablas del Teatro Liceo de Salamanca, para representar un entremés de Cervantes. (*El cuarto de atrás*: págs. 175-176).

Por otro lado, Carmen Martín Gaité relaciona el cine con su narración histórica de la posguerra. Para ella es un medio de diversión popular y, a la vez, una forma de evasión de la realidad social al infiltrar varias interpretaciones históricas. En este sentido, Gerald G. Brown destaca la influencia del cine sobre la literatura, algo que los escritores españoles se tomaron en serio y al que dedicaron gran atención, desde una fecha temprana, tanto en *Revista de Occidente* de Ortega (1923) como en *La Gaceta Literaria* (1927). Para algunos, según el propio Brown, el cine sirve para alejar la literatura del realismo y transformar la vida en algo distinto.⁸⁹⁵ Asimismo, nuestra autora ha sido consciente de la importancia de esta tendencia para transmitir el mensaje literario en su narrativa, porque se trata de una forma de soñar y de contar historias:

“Para mí es fundamental que “se vea” lo que escribo y que se oiga

⁸⁹⁵ Brown, Gerald G., *Historia de la literatura española del siglo XX*, op. cit., págs. 29-31.

hablar a la gente que está hablando en mis historias. Supongo, aunque eso sería mejor que lo aclararan los estudiosos de mi obra, que se lo debo al cine. Lo que también le debo, como la mayoría de los escritores del siglo XX, es lo mucho que nos ha hecho soñar y cómo sus imágenes han sido droga en vena que desdibuja los contornos entre la fantasía y la realidad”.⁸⁹⁶

En este contexto hay que recordar que nuestra autora mostró mucho interés por el cine, como parte de su memoria de juventud.⁸⁹⁷ Reconoce la influencia que dejó el neorrealismo italiano en España, introduciendo el gusto por las historias antiheroicas, con protagonistas a veces infantiles, en la que se mira una realidad adversa.⁸⁹⁸ Es conveniente subrayar la afirmación de José Luis Borau respecto al efecto que provocó esta tendencia italiana sobre la generación a la que pertenece Carmen Martín Gaité:

“Ella, como los de su tiempo, la generación de los años 50, o los «mesetarios», iba mucho al cine [...] Estoy del todo convencido –y la crítica no lo ha reconocido, o ni siquiera planteado– de que el realismo que profesaban, al menos oficialmente, la mayoría de escritores de esa generación lo habían bebido, en buena medida, del neorrealismo italiano”.⁸⁹⁹

La propia Carmen Martín Gaité reconoce que el cine dejó grandes huellas en su creación literaria, ya que estas películas la vincularon a

⁸⁹⁶ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., 502.

⁸⁹⁷ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 516.

⁸⁹⁸ Martín Gaité, Carmen, *Esperando el porvenir*, op. cit., pág. 54.

⁸⁹⁹ Borau, José Luis, «Presencia del cine en La obra de Martín Gaité», en Martinell, Emma coord., *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y Bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, págs. 48 a 51, la cita es de la página 49.

sus recuerdos de infancia y juventud,⁹⁰⁰ le aportaron gran experiencia y le sirvieron como base para que, más tarde, pudiera realizar su actividad como guionista en algunas obras televisas:

“Cuando muchos años más tarde trabajé en el guión televisivo sobre santa Teresa de Jesús, me di cuenta de algo que ya había intuido en otras colaboraciones menos importantes de esta índole: no me resultaba tan difícil expresarme en “términos cinematográficos” porque todos mis cuentos y novelas anteriores están muy cimentados sobre lo visual”.⁹⁰¹

Por eso el cine, para Carmen Martín Gaité, representa otra fuente de imaginación y un medio para soñar y escaparse de la amarga realidad de la posguerra; es decir, un espacio de fuga hacia otros mundos más libres, donde puede vivir la pasión del sueño como en las novelas rosa. En *El cuarto de atrás* la autora manifiesta que la literatura ha sido siempre para ella un refugio:

“Como tampoco me atrevería a fugarme a la luz del sol, lo sabía, me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía, cada cual ha nacido para una cosa”. (*El cuarto de atrás*: 126).

Obviamente, para Carmen Martín Gaité la vida se convierte en literatura a través de las palabras, ya que a través del lenguaje podemos entender el mundo y encontrarlo representando en todas sus facetas, porque el lenguaje, según María del Carmen Ruiz de la Cierva, es comunicación y mediante de él nos relacionamos, nos informamos y

⁹⁰⁰ Martín Gaité, Carmen, «Reflexiones en blanco y negro», *art. cit.*

⁹⁰¹ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 501.

conectamos con nuestro entorno.⁹⁰² Dentro del juego de la intertextualidad nuestra autora hizo múltiples referencias a la cultura de la época y, entre ellas, vemos citas cinematográficas como un modo de escapar a la sórdida realidad de aquellos años. Así que los recuerdos de la protagonista nos guían a través de las referencias cinematográficas de la época:

“Coleccionaba cromos de Diana Durbin, salían en los pesos de las farmacias o venían en las tabletas de chocolate, pequeños, en cartulina dura, marrón y sepia, Claudette Colbert, Gary Cooper, Norma Shearer, Clark Gable, Merle Oberon, Paulette Goddard, Shirley Temple, ídolos intangibles que emitían un misterioso y lejano fulgor”. (*El cuarto de atrás*: pág. 65).

En este sentido cabe recordar que la escritora insertó el cine dentro del texto como un modo de evocar el pasado, considerando la vida como un film y un registro de imágenes guardadas que podemos reproducir en cualquier tiempo. La importancia de insertar el cine en la obra literaria consiste, según Walter Benjamín, en el impacto y el choque que provoca en el destinatario.⁹⁰³ Así, la narradora hizo alusión a la película americana *Rebeca*, de Alfred Joseph Hitchcock, en la que la misteriosa situación transcurre entre dos mujeres y un hombre; algo parecido a los personajes de *El cuarto de atrás* (Carmen, Carola y un

⁹⁰² Ruiz de la Cierva, María del Carmen, “La transfuncionalidad de los discursos: discurso periodístico y discurso literario”, *op. cit.*, pág. 2.

⁹⁰³ Benjamín, Walter, *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *op. cit.*, pág. 15

hombre enigmático, que se llama Alejandro), y a su ambiente de inquietud y misterio:

“Otra vez me acuerdo de Joan Fontaine, sin poder conciliar el sueño en aquel caserón de Manderley, con los ojos abiertos a las tinieblas; oigo aquella voz en off que se ahuecaba por las bóvedas repitiendo trozos de conversaciones que le daban pistas sobre su misteriosa antecesora: Se llamaba Rebeca de Winters, todos dicen que era muy hermosa, su marido la adoraba”. (*El cuarto de atrás*: pág. 161).

El principal punto en común entre esta referencia cinematográfica y la novela es el escenario misterioso y ambiguo por el que atraviesan ambas protagonistas: Carmen durante aquella noche tormentosa con la visita de un hombre desconocido y vestido de negro, y Joan Fontaine encerrada y asustada al imaginar fantasmas en el castillo:

“Como la que llevaba Joan Fontaine en todas las escenas del film, se la cruzaba sobre el pecho con un gesto de susto, siempre creyendo ver fantasmas por los largos corredores del castillo de Manderley, intentando, en vano, esclarecer la historia misteriosa de su predecesora; la película empezaba con una imagen onírica, era de noche,...”. (*El cuarto de atrás*: pág. 147).

Por lo tanto, estas películas relacionan a nuestra autora con sus recuerdos infantiles saciados de curiosidad, imaginación y alegría, ya que con ellas puede revivir el antiguo placer de perderse, confundirse y reírse. A juicio de Emma Martinell, pretende liberarse del orden existente, de las ataduras y de vivir en un estado mental predispuesto a

la inspiración.⁹⁰⁴ Así, la protagonista hizo referencia a la película de Buster Keaton como medio para alimentar fantasías:

“Revivo el antiguo placer (...) Aquel gusto infantil por los escondites «Aquí no me encuentran», (...) Y me instalaba allí a alimentar fantasías (...) Ha sido una caída de película de Buster Keaton; cuánto me hacían reír esas calamidades del cine mudo que luego he protagonizado cientos de veces: tropezar, confundirse de puerta, darse de bruces contra la pared, caerse de una silla, rodar escaleras, romper loza, tirarse un pastel sobre el vestido nuevo”. (*El cuarto de atrás*: págs. 19-20).

Para nuestra autora, la incorporación del arte a la escritura no sirve solo para aliviar la crueldad de la vida cotidiana y relacionarse con el pasado soñándolo, sino que es como un refugio y un espacio de libertad, preciso para reajustar y poner en claro el mundo de sensaciones y experiencias pasados que despierta en ella su interlocutor. Dentro de este panorama artístico la narradora recurre al arte de la pintura, y concretamente al cuadro *Vista de Delft*, de Vermeer, como instante de fuga y sueño:

“Pienso en los interiores de Vermeer de Delft: el encanto del cuadro emana de la simbiosis que el pintor acertó a captar entre la mujer que lee una carta o mira por la ventana y los enseres cotidianos que le sirven de muda compañía, la relación de la figura humana con esos muebles usados que la rodean como un recordatorio de su edad infantil”. (*El cuarto de atrás*: pág. 74).

Es posible también que Carmen Martín Gaité, como cualquier otro escritor, emplee este tipo de alusiones para conseguir que el lector

⁹⁰⁴ Martinell, Emma, «*El cuarto de atrás*: un mundo de objetos», *op. cit.*, pág. 146.

entienda el significado de la referencia artística. En este mismo sentido, Virginia Woolf expone que el autor procura provocar el máximo efecto en el receptor por medio de los mínimos elementos:

“Un escritor siempre se preguntará cómo llevar el sol a la página, cómo puede conseguir que el lector vea la luna mientras se eleva en el horizonte por medio de una o dos palabras. Es decir, se preguntará cómo lograr un efecto máximo por medio de recursos mínimos, tal como le sucede a Charles Steele, el pintor de *El cuarto de Jacob*, quien con una sola pincelada de negro violáceo cambia el tono general del paisaje que acaba de componer sobre una tela”.⁹⁰⁵

El contexto textual de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás* se extendió al mundo de la pintura, ya que la autora coincidió implícitamente con el pensamiento figurativo de la pintora surrealista Remedios Varo. En las obras de ambas artistas se reúnen los sueños, los recuerdos de la infancia, las vivencias femeninas, las inquietudes y temores de la guerra, la mezcla entre la tradición y la experimentación, la ambigüedad, la imaginación y la magia, para acceder a una realidad más allá de la cotidiana. Esto fue motivo suficiente para que nuestra protagonista dejara implícitas referencias a la pintura de Varo en la novela. Hay que recordar, además, que durante la época del franquismo no había suficiente espacio para los intelectuales, sobre todo para los que tenían tendencias liberales, y mucho menos para las féminas; debido a tales circunstancias, las mujeres del ambiente artístico, entre

⁹⁰⁵ Woolf, Virginia, «The Narrow Bridge of Art», in *Collected Essays*, vol. II, Londres, Hogarth Press, 1966, pág. 320.

ellas nuestra autora y la pintora surrealista, eligieron su propio exilio interior; forjaron espacios internos para sí mismas, mediante la creación de un universo propio lejos del orden natural, una esfera fantástica gobernada por lo ambiguo y la imaginación, en la que reinan sus propias leyes de tiempo y espacio. Por eso la protagonista de la novela inventa su isla (Bergai) para fugarse, vivir la libertad y, desde allí, rebelarse y subvertir todo lo tradicional. Del mismo modo, a través de sus cuadros, Remedios Varó crea su mundo imaginativo, para denunciar la situación de la mujer reprimida y torturada, puesto que sus obras, según Whitney Chadwick, reflejan el interior de la conciencia femenina.⁹⁰⁶

Esta coincidencia de pensamiento entre un escritor y un pintor no es casual ni extraña, según Rensselaer W. Lee los escritores son pintores y todo lo que uno puede escribir es pintura y, sin duda, la literatura y la pintura tienen los mismos deseos, las mismas dudas y buscan el mismo camino: entregarse a la contemplación y disfrutar mientras se está realizando el trabajo.⁹⁰⁷ En el capítulo segundo encontramos, del mismo modo, la referencia de la narradora al cuadro de las aleluyas, titulado *El mundo al revés*, que tanto le gusta a la protagonista como forma del desorden y de lo natural:

⁹⁰⁶ Chadwick, Whitney, «The Muse as Artist: Women in the surrealist movement», *Art in America* 73, 1985, pág. 124.

⁹⁰⁷ Lee, Rensselaer W., «*Ut Picture Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture*», *XVe-XVIIIe siècles*, traducción de Maurice Brock, París, Macula, 1998, pág. 8.

“Se dirige hacia ese punto y se queda mirando un cuadro que hay en la pared, junto a la entrada al dormitorio. Se titula *El mundo al revés* y consta de cuarenta y ocho rectángulos grabados en negro sobre amarillo, donde se representan escenas absurdas, como por ejemplo un hombre con guadaña en la mano amenazando a la muerte que huye asustada, peces por el aire sobre un mar (...). Era un papel de aleluyas que alguien compró una vez por dos pesetas en un pueblo de Andalucía, me lo regaló y yo lo mandé plastificar y ponerle un marco dorado”. (*El cuarto de atrás*: pág. 30).

En realidad, la autora pretende orientar su trayecto referencial e intertextual hacia sus recuerdos vitales de la infancia y la adolescencia y, al mismo tiempo, introducir irónicamente las referencias artísticas y culturales de aquella época, para criticar la situación de las mujeres bajo la propaganda del régimen. La protagonista hace varias alusiones a las coplas de Conchita Piquer, en un sentido paralelo al de las novelas rosa que alimentaron su juventud, ya que la propia Carmen Martín Gaité recuerda haberse sentido muy fascinada por las primeras historias de amor que leyó, procedentes del campo de la novela rosa, y que guardaba en los armarios de una casa de verano en Galicia.⁹⁰⁸ Así, la autora vincula estas canciones con su vida juvenil:

“Durante el Bachillerato y en los primeros años de Universidad, las chicas de provincias de mi tiempo hacíamos a diario un alto en el estudio de las monocotiledóneas y el mester de clerecía, para acercarnos a la radio a la hora de la merienda y escuchar, mirando la calle entre visillos, en un silencio veteado por la luz de la puesta de sol, los sones de Bonet de San Pedro, de Machín, de Raúl Abril, de la Piquer.

⁹⁰⁸ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor*, op. cit., pág. 15

Alimentaban, era el pan de cada tarde”.⁹⁰⁹

Conviene subrayar que Carmen Martín Gaité juega con las referencias culturales de la época para demostrar a su lector el sufrimiento de la gente intelectual de aquellos tiempos; así, empleó las coplas de Conchita Piquer para establecer un discurso contradictorio al del régimen. La autora pretende ejercer la crítica a la actividad artística popular de aquella época, que considera como anestesia:

“En el mundo de anestesia de la posguerra, entre aquella compota de sonos y palabras (...) Irrumpía a veces, inesperadamente, un viento sombrío en la voz de Conchita Piquer, en las historias que cantaba”. (*El cuarto de atrás*: págs. 151-152)

III.5.4. La influencia de otros escritores en *El cuarto de atrás*.

“Leer es lo que más me gusta en este mundo”
Carmen Martín Gaité, *Tirando del hilo*, pág. 485.

A principios del siglo XX la novela tuvo gran popularidad en España, debido a que los editores españoles empezaron a publicar las traducciones de las obras de distinguidas figuras literarias europeas: Zola, Eça de Queirós, Gorki, Mir Beau, Wella, Zeus, Oriente, Cenit, Dos Passos, Gide, Sinclair Lewis, Proust, Franz Kafka...etc.⁹¹⁰ Carmen Martín Gaité se acerca a la obra de otros autores porque la lectura es para ella una experiencia personal, se convierte en un ingrediente más

⁹⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 172.

⁹¹⁰ Brown, Gerald G., *Historia de la literatura española del siglo XX*, op. cit., pág. 38.

de los que alimentan su riqueza creativa. Así, la autora salmantina reconoce y admite la huella de otros escritores en su obra:

“Pero a mí, coincidir con otro escritor nunca me ha parecido negativo, sino positivo, estimulante”.⁹¹¹

Esta tendencia a conectar con la literatura extranjera constituye un rasgo fundamental de la Generación del medio siglo, a la que pertenece nuestra autora.⁹¹² La propia escritora habla del intercambio de lecturas de literatos extranjeros entre los miembros de su grupo en la España de posguerra, en un momento en que las lecturas eran limitadas:

“Fuimos tomando contacto los amigos de entonces, según iba pudiendo ser, con Sartre, con Hemingway, con Pavese, con Truman Capote, con Italo Calvino, con Tennessee Williams, con Camus, con Dos Passos, con Kafka, con Priestley, con Joyce, con Ciro Alegría. Las voces desaparejadas y lejanas de aquellos escritores eran como un rescoldo en torno al cual necesitábamos agruparnos para enlazar con algo, para no sentir que se partía de cero, y el hecho de pasarnos unos a otros, con los libros, la mención de sus autores, de si vivían acá o allá, de si habían muerto de tal o cual manera, fue lo que convirtió en un humus propio aquel montón de heterogéneas sugerencias”.⁹¹³

De ahí que en la producción de Carmen Martín Gaité se manifiesten las influencias que los distintos autores extranjeros ejercen en la creación de sus obras. Son varios los escritores que dejaron sus

⁹¹¹ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., págs. 91-92.

⁹¹² Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., pág. 180.

⁹¹³ *Ibid.*, pág. 181

huellas e influencia en su proceso narrativo, ya que la autora aprovecha todo instante de su vida para acercarse más a otros escritores, fuera de España. Por ejemplo, aprovechó sus meses de estancia en Italia, tras su boda con Rafael Sánchez Ferlosio, para conectar con las figuras creativas de este país:

“Italia se me metió muy dentro y además me puso en contacto con la literatura contemporánea del país, que me influyó mucho, sobre todo Pavese y Svevo”.⁹¹⁴

Estos contactos le sirvieron más tarde para traducir algunas obras de escritores italianos, entre ellos Italo Svevo, que dejaron importantes huellas en sus propias obras. En este sentido, la escritora reconoce la influencia de *La conciencia de Zeno*, de Svevo, en *Ritmo lento*.⁹¹⁵

De igual forma, durante la concesión de una beca de estudios en la Universidad de Coimbra, en el verano de 1946, aprovechó su estancia en Portugal para enriquecer sus conocimientos sobre la literatura de este país y, más tarde, llevar a cabo la traducción de algunas interesantes obras de escritores portugueses, entre ellos Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão. La autora estaba fascinada por la historia literaria de este país:

⁹¹⁴ Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, op. cit., pág. 20.

⁹¹⁵ Martín Gaité, Carmen, *la búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., págs. 45 y ss.

“A Coímbra. Me habían dado una beca de estudios. (...) Portugal me pareció el país más exótico y más lejano de la tierra. Portugal siempre ha estado lejos (...) Alguien ha venido contando la historia de doña Inés de Castro. (...) Me pongo a cantar un fado, entre dientes: Faz o ninho na outra banda deix en paz meu coração...«¡Qué pronto has aprendido el fado!», me dice la becaria de Madrid”. (*El cuarto de atrás*: Págs. 42-44).

Carmen Martín Gaité también aprovechó su estancia en Francia, durante la beca de la Universidad de Verano de Cannes en 1948, para contactar con la literatura francesa. Se interesó por autores como Saint-Exupéry y empleó este lapso de tiempo para establecer contacto con escritores como Camus, Sartre, Saint o Proust, y mejorar su nivel de francés. En los años 60 vuelve a Francia para investigar sobre Macanaz y, sin duda, esta estancia le permitió posteriormente leer y traducir diversas obras de la literatura francesa: *Cuentos de hadas*, de Charles Perrault; *Madame Bovary*, de Flaubert; *Cartas francesas a Merline*, de Rilke, *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, y *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë.

Realmente, Carmen Martín Gaité consiguió la fama universal a través de su anhelo por acercarse/comunicarse con el mundo literario exterior. En este sentido, María Vittoria Calvi afirma que el contacto de la autora salmantina con la literatura extranjera y sus actividades de traducción aumentaron su fama internacional.⁹¹⁶

⁹¹⁶ Calvi, María Vittoria, «Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano», en Martinell, Emma coord., *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, op. cit., págs. 52-53.

De hecho, en el marco del juego intertextual que estableció nuestra autora en *El cuarto de atrás* están presentes de manera clara las huellas de numerosos escritores, tanto extranjeros como españoles. A nuestro juicio, la escritora empleó estas referencias y alusiones en varios sentidos: unos relacionados con su memoria y sus recuerdos infantiles y adolescentes (propósito autobiográfico), otros con lo fantástico (ambigüedad, misterio, incertidumbre, curiosidad) y algunos muestran la situación femenina (social y político).

Así, en el texto se detectan alusiones y huellas de escritores como Antonirrobles, Elena Fortún, Todorov, Erasmo de Rotterdam, Dashiell Hammett, Herman Melville, Rainer María Rilke, Antonio Machado, Edgar Allan Poe, Rubén Darío, Cervantes, Lewis Carrol, Georges Bataille, Franz Kafka, Charles Perrault, Miguel de Unamuno, Daniel De Foe, Jean de la Fontaine y Virginia Woolf.

Como hemos señalado, Carmen Martín Gaité, no oculta la influencia de otros escritores en su proceso creativo, sobre todo de los autores que leyó durante su infancia. La autora guarda en su mente la presencia de los cuentos infantiles de Antonirrobles y Elena Fortún, que fueron sus lecturas preferidas durante la época infantil, y en 1993 escribió los guiones de la serie *Celia*, basada en los cuentos de Elena Fortún, para la Televisión Española.⁹¹⁷

⁹¹⁷ Teruel, José, *Tirando del hilo*, op. cit., pág. 465.

La escritora se refirió tanto explícita como implícitamente al escritor Antonirrobles en *El cuarto de atrás*, cuando estaba hablando con su interlocutor sobre la hija de Franco. Tal vez, la narradora pretende comparar la situación de una de las protagonistas infantiles de los cuentos de este escritor con la de la hija del general, que vive como un ser aislado y a la que incluso desea consolar:

“Pensaba en la niña de Franco como en un ser prisionero y sujeto a maleficio, (...) Allí tan cerca y tan lejos, metida todo el día en el Palacio del Obispo, mientras yo leía cuentos de Antonirrobles o recortaba castillos de cartulina en el cuarto de atrás, tan revuelto y acogedor, y hacía una pausa para imaginar su cara aburrida mirando las mismas nubes que yo también miraba en ese momento, (...), los suspiros se escapan de su boca de fresa, que han perdido la risa, que ha perdido el color”. (*El cuarto de atrás*: pág. 64).

Obviamente, en *El cuarto de atrás* la figura de Todorov constituye una de las principales claves de la esfera fantástica de la narración y representa la base de la tendencia hacia lo fantástico de nuestra autora, basada en la lectura de su libro *Introducción a la literatura fantástica*, y le sirve como punto de partida para cumplir su promesa y escribir una obra fantástica:

“«Voy a escribir una novela fantástica», (...), se lo prometía a Todorov”. (*El cuarto de atrás*: pág. 19).

La protagonista hizo varias alusiones a este escritor y a su libro para conseguir dos propósitos: para intuir y percibir el espacio fantástico en la novela y como objeto físico existente entre otros objetos de la cama de la narradora, para ratificar la prueba del mundo real en

la obra, ya que al final de la misma el sitio ocupado por el libro de Todorov ha sido sustituido por un grupo de folios, que son *El cuarto de atrás*:

“Ya estoy otra vez en la cama con el pijama azul puesto y un codo apoyado sobre la almohada. El sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúscula y con rotulador negro, está escrito «El cuarto de atrás». (*El cuarto de atrás*: pág. 210).

En este juego intertextual, dentro de un escenario narrativo que nos traslada a los recuerdos sobre la curiosidad que sentía la autora por la lectura de libros raros y difíciles de entender para una niña de su edad, la protagonista nos guía hacia el camino del misterio, el riesgo, la inquietud y la ambigüedad al hacer referencia al *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam:

“Me he encontrado con mi padre, (...), leyendo un libro (...) Era un libro pequeño (...), de aquellos de la colección Crisol, (...) *El elogio de la locura*; lo releí con incredulidad, (...) «¡Qué título tan raro!, ¿no, papá?», me atreví a decir, al cabo. (...) Al invierno siguiente me enseñó, una tarde, el retrato de Erasmo de Rotterdam que presidía su despacho, me vino a decir que era un sabio muy grande y que sólo las mentes tan claras como la suya pueden meterse a enjuiciar la locura y a verle, incluso, sus aspectos positivos, pero que era una empresa delicada, llena de riesgos”. (*El cuarto de atrás*: págs. 149-150)

En *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité pretende mantener el misterio y la confusión hasta el fin de la narración mediante una nueva reivindicación del ambiente nocturno y la alusión a la novela de Dashiell Hammet *El hombre delgado*, como anuncio de los indicios

contradictorios de Hammett, ya que la protagonista confirmó anteriormente que las versiones contradictorias constituyen la base de la literatura. Asimismo, la narradora se refiere simbólicamente al estado de recelo por el que pasaron tanto ella como los demás, debido a la incertidumbre y la pérdida de pistas claras:

“En la mesilla no hay espacio libre ni para poner una moneda de cinco duros; aparto un libro que tiene abierto bocabajo, *El hombre delgado*, de Dashiell Hammett. «Indicios contradictorios, pistas falsas, sorpresa final», leo en la contraportada”. (*El cuarto de atrás*: pág. 210).

Las referencias que hace a Antonio Machado se relacionan con los recuerdos sentimentales de la época de juventud. La protagonista conversa con su visitante sobre la importancia de recuperar los recuerdos juveniles, sobre todo si se trata de momentos de amor, y el remordimiento por la pérdida de aquellos recuerdos, en un momento de arrebato por la emoción que en ella produjo la lectura de los versos de Machado:

“La última gran quema la organicé una tarde de febrero, estaba leyendo a Machado en esta misma habitación y me dio un arrebato. Pero las cartas del chico portugués ya las había quemado antes, tal vez cuando la mudanza de Salamanca, o se me perderían, no me acuerdo. —Lo más terrible de las cartas viejas —dice el hombre pensativo— es cuando ha olvidado uno dónde las guardaba o no sabe si las guardaba siquiera y de pronto reaparecen. Es como si alguien, desde otro planeta, nos devolviera un trozo de vida. Le miro turbada, pensando en el hombre de la playa. Su carta debió ser posterior a mi auto de fe de febrero. (...) La culpa la tuvo don Antonio Machado. (...) Estaba leyendo poemas suyos en este mismo cuarto (...), de pronto llegué a un poema que dice: No

guardes en tu cofre la galana veste dominical, el limpio traje, para llenar de lágrimas mañana la mustia seda y el marchito encaje, no sé si lo recuerda. Le miro y los ojos le brillan intensamente. ¿Cómo quiere que no me acuerde? Recordar y acordarse son palabras de distinto matiz; al decir que se acuerda, parece aludir a la escena de aquella tarde de febrero, no al texto de Machado”. (*El cuarto de atrás*: pág. 45-46).

La escritora cada vez amplía más el hilo intertextual de la novela, entre misterio, ambigüedad, aventuras y mito. Hizo alusión implícita al mítico *Moby Dick*, del escritor estadounidense Herman Melville, mientras que estaba recordando su libre circulación en la bulliciosa ciudad:

“Afuera, la ciudad bulliciosa invitaba a la aventura (...) Alegrando allí, a pocos pasos, la Puerta del Sol y sentirse tragada por una ballena”. (*El cuarto de atrás*: pág. 78).

La autora-protagonista, siguiendo este juego intertextual, amplía las referencias a otras figuras literarias, tanto explícitas como implícitas. Habla con su interlocutor sobre la reaparición de cosas pedidas como algo maravilloso, y en esta escena simbólica deja resonancia de un verso de la elegía de Rainer María Rilke.⁹¹⁸ La protagonista metaforiza la idea de esta alusión poética:

“Todo lo maravilloso es un poco terrible”. (*El cuarto de atrás*: pág. 45).

Conviene subrayar que Carmen Martín Gaité ejerce el juego intertextual de distintas formas: en algunas ocasiones transcriben los textos (caso mencionado anteriormente del poema de Machado), en

⁹¹⁸ “Todo ángel es terrible”. Rilke, Rainer María, *Las elegías de Duino*, traducción de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, eds. Nueva Época, 1946, pág. 59.

otras la referencia es indirecta (por ejemplo, en la conversación sobre cartas que desaparecen y aparecen, y su relación con la literatura de misterio). En el siguiente ejemplo, la alusión a "*La carta robada*", del escritor estadounidense Edgar Allan Poe, inicia así:

“La literatura de misterio tiene mucho que ver con las cartas que reaparecen. ¿Con las que desaparecen?”. (*El cuarto de atrás*: pág. 45).

La referencia a Rubén Darío se inserta en la novela para desmentir la manipulada fisonomía de la mujer impuesta por la propaganda del régimen franquista. La narradora hizo esta referencia al recordar a la hija de Franco como otra víctima de esta falsa tradición:

“Se me venían a la mente los versos de Rubén Darío que aprendí de memoria: La princesa está triste, ¿qué tendrá la princesa? allí tan cerca y tan lejos, metida todo el día en el Palacio del Obispo”. (*El cuarto de atrás*: pág. 64).

La protagonista no olvida de citar algunos versos de la *Gitanilla* de Cervantes, en una explícita alusión, cuando está hablando con su entrevistador -el hombre de negro- sobre *El grabado de Lutero* y la magia. Así, la narradora habla de las cosas raras ocurridas en las notas escritas en su cuaderno y relaciona estos cambios con el conjuro cervantino que sirve para proteger del mal:

“Lleva el grabado a la mesa y lo deposita junto a la máquina (...) En una hoja arrancada de uno de mis cuadernos, veo escrito, con mi caligrafía, el poema que estaba recordando antes, cuando estalló la tormenta: *Cabecita, cabecita, tente en ti, no te resbales y apareja los puntales de la paciencia bendita*. ¿Es suyo ese texto? No, lo recoge Cervantes en una de sus novelas ejemplares, pero lo que no entiendo... No puedo

continuar. Acabo de fijarme en el folio que asoma por encima de la máquina y me he quedado paralizada; ahora ya la sorpresa roza casi el terror. La frase que aludía al hombre de la playa ha desaparecido, sustituida por el conjuro que la Gitanilla usaba para preservar el mal de corazón y los vahídos de cabeza”. (*El cuarto de atrás*: págs. 100-101).

En el ámbito de lo fantástico la narradora dedica un espacio considerable a Lewis Carroll, otra de las figuras de este espacio narrativo. En este juego intertextual la autora inició el escrito con una dedicatoria abierta y directa:

“Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en su mundo al revés”. (*El cuarto de atrás*: pág. 7).

La autora empleó esta referencia al principio de la novela para preparar al lector e insertarlo en el tema de lo fantástico. A partir de esta entrada la narración empieza a transcurrir en un sentido diferente de lo normal; es el mundo al revés, donde las cosas y los sucesos actúan de otra manera:

“Miro a la pared de enfrente. «El mundo al revés»: se me quedan los ojos amparados en el cuadrito de las aleluyas, los personajes que aparecen en los rectángulos amarillos ofician una ceremonia sagrada, yo también estoy ahí, yo también intervengo en la representación de esa historia. Fugarse sin salir, más difícil todavía, un empeño de locos, contrario a las leyes de la gravedad y de lo tangible, el mundo al revés, sí. Más al revés que la oveja con sombrero y que el sol por la tierra y los peces por el aire que miro yo pintados ahí enfrente, más absurdo todavía es lo que podrían estar viendo ellos, si tuvieran ojos para mirar: el juez ha descubierto al fugado, lo ha absuelto y le ha amonestado para que se siga fugando siempre que quiera, es como para echarse a reír a

carcajadas, los desafío a todos esos santos en absurdo”. (*El cuarto de atrás*: pág. 126).

Este mundo al revés produce el misterio y la ambigüedad, que son la base principal de la literatura; se rompe el umbral de lo maravilloso y se abre la posibilidad de que todo será verosímil; según Eugenio Trías esto sirve para minimizar las distancias entre lo conocido y lo ignorado.⁹¹⁹ Es decir, la protagonista entra en un espacio libre que no está sometido a las normas del mundo real y así puede navegar sin restricción, como en las ficciones de Lewis Carroll:

“Hay un punto en que la literatura de misterio franquea el umbral de lo maravilloso, y a partir de ahí, todo es posible y verosímil; vamos por el aire como en una ficción de Lewis Carroll, planeando sobre los tejados de una ciudad, es de noche y ella se agarra fuerte de mi mano y se ríe con el pelo alborotado, porque hace mucho aire: «Mira —le digo—, ahora verás a una mujer andando a gatas por las tejas y metiéndose por ese tragaluz»”. (*El cuarto de atrás*: pág. 166).

En otra ocasión, la narradora hizo una referencia indirecta a Lewis Carroll empleando la metáfora del espejo en el que el mundo se ve al revés, al igual que en el de *Alicia*. Este elemento mágico da libertad y permite a la protagonista realizar su viaje atrás para revisar sus distintas etapas de edad

“He terminado de limpiar el hule de la mesa, alzo los ojos y me veo reflejada con un gesto esperanzado y animoso en el espejo de marco antiguo que hay a la derecha, encima del sofá marrón. La sonrisa se tiñe de una leve burla al darse cuenta de que llevo una bayeta en la

⁹¹⁹ Trías, Eugenio, *Metodología del pensamiento mágico*, Barcelona, Edhasa, 1970, pág. 72.

mano; a decir verdad, la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho, de pie en el gran comedor de casa de mis abuelos en la calle Mayor de Madrid, resucita al fondo del espejo”. (*El cuarto de atrás*: pág. 74).

La dedicatoria a Lewis Carroll aparece tras la cita a Georges Bataille como figura del posmodernismo, que con sus palabras abre la novela. Tal vez la protagonista pretenda señalar a su propia experiencia, que ha sido revelada tras un tiempo de silencio obligatorio:

“La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia”. (*El cuarto de atrás*: pág. 8).

En *El cuarto de atrás* el juego intertextual nos conduce a la influencia de Franz Kafka como otra figura muy asociada con el mundo del misterio y de la fantasía, y del que Carmen Martín Gaité es gran admiradora. La protagonista hace referencia al escritor Checo en numerosas ocasiones, como ya aludimos anteriormente; la primera es a través de la cucaracha, que tiene distintos simbolismos como el miedo, la incertidumbre y el desorden, además de su vinculación con el personaje del relato *La Metamorfosis* de Kafka:

“Aparece una cucaracha desmesurada y totalmente inmóvil”. (*El cuarto de atrás*: pág. 28).

Según Juan Eduardo Cirlot la función de este tipo de referencias a Kafka es señal de peligro.⁹²⁰ Carmen Martín Gaité, en *El cuarto de atrás*, ha reflejado la influencia determinante de este escritor y su

⁹²⁰ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, op. cit., pág. 198.

huella como signo del enfrentamiento con mundos y situaciones extrañas:

“El dolor era una cucaracha despreciable y ridícula, bastaba con tener limpios todos los rincones de la casa para que huyera avergonzada de su banal existencia, no había que dignarse mirar los bultos inquietantes ni las sombras de la noche”. (*El cuarto de atrás*: págs. 94-95).

En este hilo intertextual se expanden las huellas de distintas figuras destacadas del mundo creativo; entre ellas, la implícita referencia que hizo la protagonista al cuento de *Pulgarcito*, de Charles Perrault y sus piedrecitas blancas, que al igual que las miguitas de pan, son alegoría del guía para no perder el camino, para seguir el hilo y para estar seguro:

“Está usted volviendo a perder el camino. ¿Qué camino? (...) el camino de vuelta. ¿Se acuerda del cuento de Pulgarcito? Sí, claro, ¿por qué? — Cuando dejó un reguero de migas de pan para hallar el camino de vuelta, se las comieron los pájaros. A la vez siguiente, ya resabiado, dejó piedrecitas blancas, y así no se extravió, vamos, es lo que creyó Perrault, que no se extraviaba, pero yo no estoy seguro, ¿me comprende? Sonrío, bebo un sorbo largo de té. —Más o menos. —Con eso basta por ahora, tenemos mucha noche por delante. ¿Para dejar miguitas? Eso es”. (*El cuarto de atrás*: págs. 105-106).

Sin embargo, la protagonista prefiere el desorden como mejor garantía para evocar los recuerdos, porque no se fía de las piedrecitas blancas para recuperar y encontrar el destino. Así, la narradora indica a manera de subversión que no acepta seguir las normas impuestas por el orden tradicional:

“Los papeles se me extravían siempre. ¡Saber lo que estaba antes y lo que estaba después! Ya salieron las piedrecitas blancas; el desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía, no se fie de las piedrecitas blancas”. (*El cuarto de atrás*: pág. 116).

Conviene recordar que Carmen Martín Gaité aprovechó perfectamente sus dos estancias en Francia para mejorar su francés y para leer y traducir importantes obras literarias de algunos escritores franceses, entre ellas *Cuentos de hadas* -Charles Perrault- que dejó grandes huellas en la narrativa de nuestra autora.

La autora pasa por el recuerdo de Miguel de Unamuno cuando habla a su interlocutor sobre los acontecimientos de la época más dura de la historia española -la guerra y posguerra-, y de otros muchos recuerdos, entre ellos los amigos de sus padres y este gran escritor, dentro del viaje intertextual empleado en *El cuarto de atrás*:

“Podría decirle que la felicidad en los años de guerra y posguerra era inconcebible, que vivíamos rodeados de ignorancia y represión, hablarle de aquellos deficientes libros de texto que bloquearon nuestra enseñanza, de los amigos de mis padres que morían fusilados o se exiliaban, de Unamuno, de la censura militar, superponer la amargura de mis opiniones actuales a las otras sensaciones que esta noche estoy recuperando, como un olor inesperado que irrumpiera en oleadas”. (*El cuarto de atrás*: pág. 69).

En este sentido, cabe subrayar que la autora guarda en su mente muchos recuerdos relacionados con la figura de este importante creador, puesto que cuando tenía ocho años conoció al escritor vasco,

que era amigo y cliente de su padre, el notario José Martín López. La propia autora comenta:

“Unamuno era amigo de mi padre y a veces le venía a visitar. Aunque yo tenía ocho años, me acuerdo. Él fue el primer escritor que puso su mano, al descuido, sobre mi cabeza infantil. Ahora tiene una estatua delante de sus balcones, obra del escultor Pablo Serrano. Es como un aguilucho sacando la cabeza de una mole de pliegues rígidos, venteando la nada con sus ojos de visionario sin poder alejar de sí, ni aun convertido en piedra, las obsesiones de muerte que presidieron su vida”.⁹²¹

Unamuno dejó notables e importantes influencias en la producción literaria de Carmen Martín Gaité que, según Biruté, se reflejan en el interés por el diálogo, la presencia de la figura materna y la inclusión de elementos autobiográficos en sus textos.⁹²²

Mediante la aventura mágica en su isla imaginaria, inventada y compartida con su amiga del instituto –Isla de Bergai-, y como en una esfera autobiográfica, la narradora hace varias referencias al escritor inglés Daniel Defoe y su famosa obra *Robinson Crusoe*, para hablar de sueños de evasión, de lo íntimo y escondido, y de otras cosas:

“Fue cuando me empezó a hablar de Robinson Crusoe, me dijo que a ella los juguetes comprados la aburrían, que prefería jugar de otra manera. (...) «Inventando; cuando todo se pone en contra de uno, lo mejor es inventar, como hizo Robinson.» (...) Me estuvo contando con

⁹²¹ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, op. cit., págs. 195-196.

⁹²² Ciplijauskaitė, Biruté, *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, págs. 14-16.

muchos detalles cómo se las había arreglado Robinson para sacar partido de su mala suerte, todo lo que había inventado para resistir. (...) Podemos inventar la isla entre las dos, si quieres. Me pareció una idea luminosa y así fundamos Bergai (...), para refugiarse (...) Era secreto". (*El cuarto de atrás*: pág. 194).

Conviene apuntar también que Carmen Martín Gaité, en su trayecto intertextual, demuestra mucho interés por el estilo ejercido en las fábulas del escritor francés Jean de la Fontaine, sobre todo en su famosa fábula de *la cigarra y la hormiga*. Por ello, la protagonista emplea la fábula metafóricamente para indicar la amarga situación de la guerra y posguerra, al recordar aquellas palabras relacionadas con la época de escasez y sufrimiento, sobre todo para un niño al que ya no le pueden comprar juguetes:

"Estábamos hablando de la escasez.... una época de escasez, «nadie dejaba a medio comer un pastel ni tiraba un juguete», (...) fue importante, el racionamiento de los juguetes. Mi hermana y yo, antes de la guerra, teníamos muchos juguetes buenos, comprados en Madrid, (...) Luego nos los dejaron de comprar y hubo que empezar a amortizar los viejos. (...) Amortizar es una palabra que se decía continuamente, puede que ya antes la hubiera oído, sin hacer caso de ella, formaba parte de la jerga (...), así pasó con amortizar, requisar, racionar, (...) La palabra acaparar, por ejemplo, la siento siempre unida a la fábula de la cigarra y la hormiga. (...) Me imaginaba a la hormiga acaparadora contando y recontando aquellos billetes de banco pequeños y sobados, que ni siquiera tintineaban como las monedas de oro, y se destinaban a la compra de artículos de primera necesidad". (*El cuarto de atrás*: págs.184 - 185).

Hablando de intertextualidades tampoco hay que olvidar la inevitable relación entre los títulos *El cuarto de atrás* y *Una habitación propia*, de Virginia Woolf, y sus consecuentes connotaciones reivindicativas y metafóricas. La propia Carmen Martín Gaité ratifica su identificación con la lectura del texto de Woolf:

“Tal vez mi identificación con el discurso sobre mujer y literatura que Virginia Woolf tituló de *A room of one's own*, y que llevaba esperando cincuenta años (desde 1929) a que yo lo leyera aquel otoño neoyorquino, requiere una explicación de las circunstancias en que lo leí. Había ido a dar un curso en Bernard College y por primera vez vivía completamente sola en un apartamento muy agradable de la calle 119, sin tener que dar cuenta a nadie de mi tiempo libre, que era mucho, ni sentirme interferida por requerimientos o problemas de seres humanos vinculados a mí”.⁹²³

Cabe señalar que, tras mi lectura de la novela de Virginia Woolf, he observado numerosas coincidencias y huellas de esta obra en el texto de nuestra autora. Como objetos metafóricos (ventana, espejo, cortina, chimenea, objetos curiosos, el río), acontecimientos históricos y sociales (guerra y posguerra, el siglo XVIII), referencia a otros escritores, huellas artísticas y culturales, situación de la mujer (inferioridad), canciones populares, recuerdos del pasado y pistas autobiógrafas, referencias al espacio (ciudades, calles)... etc. Por lo tanto, la escritora salmantina apunta:

“Virginia Woolf nos va dando a cada momento referencias del camino concreto que va recorriendo al filo de su viaje intelectual. Nos

⁹²³ Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*, op. cit., pág. 26

enteramos de diferentes asuntos, pero sobre todo, cuándo y donde ha ido Ella pensando en esos asuntos”.⁹²⁴

Conviene recordar que Carmen Martín Gaité en 1980, durante las temporadas que pasó en El Boalo, población de la sierra madrileña, dedicó su tiempo a la traducción de *Al faro*, de Virginia Woolf:

“Aquí a la gente le extraña bastante que yo haya traducido *To the lighthouse* (Al faro) de la Woolf. Me acuerdo de todas las horas que le dediqué en el Boalo a esa traducción, de las resonancias que allí, en el despacho de papá, me traía ese texto. (Hace sólo mes y medio)”.⁹²⁵

Más tarde demuestra su gran interés por las obras de la escritora inglesa, ya que durante y tras su estancia en Los Estados Unidos, empezó a leer y traducir *A Room of One's Own*, al que se refiere en el siguiente fragmento:

“Me pasé el verano traduciendo a la Woolf en el Boalo y el otoño lo he recibido en New Haven, con calor, bañándome en la piscina de Durán y, en los ratos libres (ya en el viaje New York-New Haven), a vueltas con el libro cuya portada he dibujado más arriba (se refiere al libro de Woolf – *Una habitación propia*–, lidiando con las reflexiones que me deparaba”.⁹²⁶

⁹²⁴ *Ibid.*, pág. 28.

⁹²⁵ Martín Gaité, Carmen, *Visión de Nueva York*, op. cit., págs. 144-145

⁹²⁶ *Ibid.*, pág. 145.

III.5.5. Metaliteratura: referencia a sus propias obras anteriores.

En esta novela Carmen Martín Gaité nos habla de su larga trayectoria literaria, haciendo metaliteratura al citar sus obras anteriores. Nuestra autora emplea la acción estética de los desdoblamientos, a través del espejo-interlocutor, para mencionarlas; la alusión a su producción anterior está presente en *El cuarto de atrás*, ya que *Ritmo lento*, *El Balneario*, *Entre visillos*, y artículos como “Cuarto a espadas sobre coplas de postguerra” y *Usos amorosos de la postguerra* desfilan por la novela. En este sentido, Julián Palley manifiesta:

“*El cuarto de atrás* es un libro sobre libros (...) La narradora comenta, durante su diálogo, sus propios libros anteriores: *Ritmo lento* y, sobre todo *El balneario*. Su primer relato tiene una estrecha relación con *El cuarto de atrás*, ya que los dos son, o parecen ser, sueños”.⁹²⁷

En efecto, en esta novela la autora salmantina aprovecha varios elementos estéticos y variados materiales lingüísticos y artísticos para narrar distintos y numerosos sucesos, entre ellos datos biográficos relacionados con su actividad creativa durante diferentes fases. Por lo tanto, según Manuel Duran, *El cuarto de atrás* es:

“Fundamentalmente una segunda versión, superada, corregida y aumentada de *El balneario*”.⁹²⁸

⁹²⁷ Palley, Julián. El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, *Ínsula, Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, nº 499-500, 1980, pág. 30.

⁹²⁸ Duran, Manuel, «Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás* y el diálogo sin fin», *op. cit.*, pág. 235.

Es obvio que Carmen Martín Gaité, como hemos señalado antes, inventa la figura del interlocutor como excusa para comentar todo lo que tenía grabado en su cuarto de atrás, incluso de su trayectoria literaria, ya que en el segundo capítulo de la novela retoma el elemento fantástico de su primera novela, *El balneario* (1954), para integrarlo definitivamente en el discurso de su obra:

“Es cuando empecé a escribir mi primera novela, esa que le decía antes que es bastante misteriosa (...) Hubiera podido ser una buena novela de misterio”. (*El cuarto de atrás*: págs. 47-48).

De hecho, algunas obras literarias de nuestra autora se desarrollan o derivan hacia los márgenes de lo autobiográfico, donde la propia Carmen Martín Gaité nos aporta datos sobre su trayectoria creativa, por la materia tratada en ellos. En *El cuarto de atrás* la narradora, creando una escena dialéctica entre la realidad y la ficción, empezó a insertar detalles sobre *El balneario*:

“La llegada a los balnearios siempre me producía zozobra y exaltación (...) Nada de aquello me parecía verdad (...) Ahí ya está contenido el germen de lo fantástico y durante toda la primera parte consigue mantenerlo”. (*El cuarto de atrás*: págs. 48-49).

Conviene recordar que la mujer es el personaje elegido en la mayoría de sus obras literarias para demostrar el sufrimiento producido por el pánico a la soledad, el sentimiento del encierro y la carencia de opciones para salir a un espacio libre. Por lo tanto, la narradora en *El cuarto de atrás* hace alusión a su obra anterior, *El balneario*, para

reflejar la situación de la fémina en los años de postguerra, debida a los obstáculos que le impiden llegar a un sitio abierto como el balneario.

En el capítulo quinto encontramos la referencia a su anterior obra, *Ritmo lento*. Lo destaca mediante una mezcla entre imaginación y realidad, ya que durante un momento de pausa la protagonista estaba imaginando un chalet que había visto en algún tiempo, en una de sus vueltas entre las viejas casas:

“  C  mo será la habitación?, necesito imagin  rmela para llenar con algo esta espera, ella ha dicho que es un chalet viejo de la Ciudad Lineal y que yo lo conozco. (...) Me acuerdo muy bien de uno que ya ha desaparecido y que rondó una tarde de otoño; era precioso, tenía un mirador y hojas secas en las escaleras, de repente salió un perro, vino a la verja y se puso a ladrarme furiosamente, aquella escena fue el germen de mi novela *Ritmo lento*, si no hubiera visto aquella casa, no la habría escrito”. (*El cuarto de atrás*: pág. 168).

Curiosamente, para conocer el motivo de la referencia a esta obra, *Ritmo lento*, y su vinculación con *El cuarto de atrás*, sería útil recordar que la idea de esta novela surge de un paseo de la escritora por las calles de la Ciudad Lineal, durante el que vio un chalet que le llam  o la atención y se qued  o grabado en su memoria:

“No podía separarme de aquel lugar, apoy   la cara entre los hierros de la verja para verlo todo mejor. Parecía un chalet deshabitado (...). Aquella fachada, aquel jardín, aquel perro surgido intempestivamente y la sensación de tiempo detenido que experiment   durante el rato que qued  e all   quieta, como transportada a otro mundo (el de la ficción, por

supuesto) fue la espoleta que me disparó poco después hacia la elaboración de *Ritmo lento*".⁹²⁹

Ulteriormente, y mediante el contexto expresivo intertextual, la autora realiza otro tipo de comentarios sobre sus obras anteriores, al aludir a los protagonistas de estas novelas, como leemos en el siguiente fragmento:

“La escena —necesito situarla— se desarrolla en la habitación de mentira que inventé y decoré para *Ritmo lento*, gracias a haber visto una fachada de verdad, es el despacho del padre de David Fuente, había un diván de terciopelo usado, una gran librería y una chimenea de esquina”. (*El cuarto de atrás*: pág. 169).

La protagonista hizo referencia a esta novela anterior para darle a su entrevistador una imagen sobre el ritmo de la historia, la vida y el sueño de la sociedad de aquella época, caracterizada por el aburrimiento, la desesperanza y la inquietud por el futuro.

En el capítulo tercero, mientras sigue su conversación con el visitante, la narradora hace una referencia a su novela *Entre visillos* en un proceso de revisión de su memoria, grabada en su cuaderno de apuntes. Así, el título en que estaba pensando la autora refleja el símbolo del aislamiento de sus protagonistas femeninas de los años cincuenta:

“Hace dos años empecé a tomar notas para un libro que pensé que podría llevar ese título, un poco el mundo de *Entre visillos* pero

⁹²⁹ Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, op. cit., pág. 391.

explorado ahora, con mayor distancia, en plan de ensayo o de memorias”. (*El cuarto de atrás*: pág. 73).

Asimismo, la protagonista inserta la referencia a su novela *Entre visillos* como símbolo de la incomunicación y el repliegue hacia dentro de las mujeres provincianas de los años cincuenta, a las que no les queda más alternativas que el mirador y los visillos, para no ser vistas; por lo tanto, la casa se convierte en alejamiento y censura para las mujeres, ya que incluso la ciudad aparece como un gran hogar cerrado y símbolo de reclusión.

En *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité, por medio de la complementariedad de la introspección y la soltura expresiva que se proyecta en los diversos escenarios de la memoria, entre ellos la incorporación de los viejos materiales en un modo discursivo diferente basado en la literatura fantástica. En este sentido, Harry Belevan apunta que la tradición de referentes, más o menos explícitos, pueden producir una novela distinta.⁹³⁰ Por tanto, nuestra autora logró escribir un texto diferente de los anteriores a través de la evocación memorial. Así, el hilo de la memoria llega a recordar sus actividades del Liceo como actriz en un entremés de Cervantes, y otros recuerdos que resumen y revisan su viaje:

“Cojo un lápiz negro que hay sobre la coqueta y me perfilo los ojos con cuidado, igual que aquella primera vez que pisé las tablas del Teatro Liceo de Salamanca, para representar un entremés de Cervantes. (...)”

⁹³⁰ Belevan, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976, pág. 35.

sólo quiero acordarme de que tuvimos un gran éxito; entre los papeles que quemé hace años, creo que había una reseña muy elogiosa de *El Adelanto*, augurándome un gran porvenir como actriz: era mi segundo año de carrera. Me pongo de pie y vuelvo a acercarme a la cortina, no hay más remedio que echarle valor y serenidad a la salida”. (*El cuarto de atrás*: pág. 176).

En esta referencia teatral, la narradora hace comparación entre la realidad y el sueño, entre el desarrollo de la vida real de aquel tiempo, que ha sido demasiado decepcionante, y el transcurso de la misma en el escenario teatral, que se ha convertido en la única salida para ella.

La revisión memorial que hizo la narradora en *El cuarto de atrás* está ligada y es coherente con los acontecimientos históricos e ideológicos de los años de la postguerra, debido al discurso opuesto a la política y la literatura de la dictadura. Si bien esta incorporación de la realidad social no fue posible durante la existencia del régimen franquista, después de la muerte del dictador será el germen de su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*, libro que se menciona varias veces en nuestra novela:

“Lo primero que se necesita es un poco de orden (...) mañana mismo me pongo a revisar papeles (...) La conversación con este hombre me ha estimulado y ha refrescado mi viejo tema de los usos amorosos de posguerra. Hace dos años que empecé a tomar notas para un libro que pensé podría llevar ese título”. (*El cuarto de atrás*: pág. 73).

Ya que esta obra es, como dice la propia autora, un libro de recuerdos en el que la narradora, asustada por el temor y el recelo de perder su memoria debido a la larga censura, apuesta por su

experiencia personal como consuelo a su decepción por la memoria colectiva:

“Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimando, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías. -No lo escriba en plan libro de memorias. Ya, ahí está la cuestión estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos”. (*El cuarto de atrás*: pág. 128).

Al final de la novela la protagonista, mediante un juego estilístico y sintético, pretende desenlazar aquella coherencia entre lo fantástico y lo real que acompañó la narración a lo largo del texto, cuando dedica su última referencia a la propia novela *El cuarto de atrás*, para cerrar la novela con el mismo título puesto al inicio:

“El sitio (...), está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúscula y con rotulador negro, está escrito «*El cuarto de atrás*»”. (*El cuarto de atrás*: pág. 210).

Tras el viaje que hizo la protagonista durante una noche de insomnio, y con la ayuda de un misterioso visitante, ha logrado recuperar su desván del cerebro, su cuarto de atrás:

“Al comedor aquel también ellos lo llamaban «el cuarto de atrás», así que las dos hemos tenido nuestro cuarto de atrás, me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven

agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos”. (El cuarto de atrás: pág. 91).

III.6. Puntos finales.

Para concluir este capítulo conviene subrayar que Carmen Martín Gaité, en *El cuarto de atrás*, demuestra que se encuentra gobernada por su relación con el mundo y consigo misma y, por lo tanto, maneja perfectamente la dialéctica de la relación entre la identidad, la cultura y la historia. Por consiguiente, las fronteras de aquellas binarias se extienden por su obra, ya que se enfrentan la realidad con la fantasía, el pasado con el presente, la creación con la razón,... etc. A lo largo de la obra el acontecer histórico-político se infiltra progresivamente en el mundo interior de la narradora, confirmando la relación entre la circunstancia exterior y la evolución interior. En este sentido, Estrella Cebreiro apunta que la identidad e la historia devienen realidades inseparables dentro de la obra.⁹³¹

Carmen Martín Gaité concebía su relación con determinados escritores como una relación de amistad donde sentía que, en cierto sentido, sus obras le hablaban directamente a ella, estando presentes en su producción literaria las influencias de una serie de autores mediante las relaciones intertextuales, tanto explícitas como implícitas.

⁹³¹ Cebreiro, Estrella, “Transgrediendo la realidad histórica y literaria: El discurso fantástico en *El cuarto de atrás*”, en *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 20, Temas 1-2, 1995, pág. 30.

Por otro lado, desde la perspectiva del crítico literario, sus artículos revelan la afinidad entre su obra literaria y la de otros escritores, de quienes la autora destaca temas, técnicas y recursos narrativos que son característicos de su propio quehacer literario.

Por todas estas relaciones intertextuales existentes entre la obra de Carmen Martín Gaité y la de otros autores, así como por la cantidad de relaciones intertextuales que unen entre sí los textos de ficción y de no ficción de nuestra autora, podemos afirmar que estamos ante una producción literaria que se sirve de la Intertextualidad en un alto grado, que se presenta como un tejido formado por muchas y muy distintas voces que en él dialogan y se complementan. Por lo tanto, la autora emplea de manera perfecta el intercambio o desplazamiento de funciones de discursos del que habla el profesor Tomás Albaladejo Mayordomo en el tema de la transfuncionalidad que se establece sobre las relaciones de transversalidad interdiscursiva entre discursos concretos y entre géneros literarios o clases discursivas no literarias. Estos tipos de discurso, a juicio de Albaladejo, pueden funcionar como tales, con propia identidad fuera del texto global en el que se encuentran. Sin embargo, su función integrada dentro de una estructura y una trama no les impide conservar su identidad aunque puesta al servicio de la creación literaria.⁹³²

⁹³² Albaladejo Mayordomo, Tomás, “*E Pluribus Unus: Discursos en la novela y discurso de la novela*”, en *Ínsula Revista de Letras y Ciencias Humanas*, octubre 2009, n° 754, págs. 9-13.

Esta aseveración es totalmente coherente con la concepción que tenía la escritora de la literatura, como un ámbito en perpetuo contacto con la vida, dotado del mismo rango de “real” y de “veraz” que tienen otros aspectos más pragmáticos de la existencia humana. Se trata de una noción muy amplia, que abarca los sueños, los recuerdos transformados por el paso del tiempo, la imaginación y la literatura.

Tal vez la intensidad de estos diodos los emplee la autora por sus condiciones históricas, culturales y espirituales a nivel de su conciencia existencial, histórica y estética; de manera que nos devuelve la escena y amuebla el espacio del lenguaje y la historia, hasta que aquellas condiciones sean como las llaves que recorren la relación de la autora con el tiempo a nivel de su experiencia existencial y humanitaria.

Por otro lado, el binario realidad/sueño aparece para revelar la paradoja existente entre la relación sensual y la visión imaginaria de la realidad, o entre lo real y el deseo, puesto que el sueño es el reflejo de unos deseos no satisfechos. Por ello, la alternativa, según María Victoria Utrera Torremocha consiste en la necesidad de búsqueda y huida hacia otras realidades, de ahí que el escritor, a juicio de Torremocha construya desde la esperanza y el recuerdo los soportes sobre los que se eleva uno de los elementos más importantes que se integran en el concepto de “deseo”: el paraíso.⁹³³

⁹³³ Utrera Torremocha, María Victoria, *Luís Cernuda: Una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1995, pág. 18.

En su rica experiencia artística la autora emplea un conjunto de imágenes y metáforas para describir y dibujar la imagen de la escena artística, que a menudo se caracteriza por su alta estética e intensificación visual. Aquellas imágenes se reparten entre la descripción estática y la escena móvil, lo que da a la escena artística un carácter binario opuesto en el que podemos encontrar no solo la escena/instantánea, sino también la analogía; además, quizá la autora equipara entre lo realista y lo metafórico.

Dentro de la operación intertextual la autora emplea el juego del lenguaje, sustituyendo un término por otro sin perder la estética de la imagen y la capacidad de crear sorpresa y emoción, la eficacia de la imaginación artística y su capacidad para generar y renovar la intertextualidad y salvarla de caer en el bache de la reproducción. La autora remodela la escena artística y la construye de nuevo de manera visual, basada en el movimiento de los elementos participantes en su combinación y en su interacción dentro de la imagen de la escena, formada por una serie de metáforas que inspiran al movimiento y la estética de la escena.

También es de reseñar que la intertextualidad interna de la imagen poética quizás se convierta en una intertextualidad externa. Carmen Martín Gaité pretende incorporar aquella intertextualidad en la estructura del texto, otorgándole una nueva semántica que insinúa el clima de la escena artística. La autora emplea la misma imagen poética

en la intertextualidad interna, con algunos cambios y modificaciones en sus elementos, para incorporarla en otro contexto diferente, que insinúa la estética de la escena natural.

Huelga mencionar que la escritora, en su intertextualidad interna, ha podido reestructurar e incorporar la imagen narrada en la nueva estructura del texto, otorgándole nuevas dimensiones semánticas y estéticas. También vemos la intención de la autora para desarrollar la estructura metafórica de la imagen, de modo que la metáfora poética en la nueva intertextualidad interna sea capaz de generar la intimación y crear de nuevo la sorpresa para el receptor. Por lo tanto, las referencias intertextuales afectan directamente al destinatario, que puede identificarlas y desenhebrarlas, mas también entender cuál es el sentido que cogen al ser incluidas en un nuevo discurso. Así, el propósito de este tipo de escritura es implicar al lector en el texto y obligarle a leer de manera activa, atenta y críticamente.

En algunos textos Carmen Martín Gaité utiliza metáforas para expresar determinados temas, para aportar un significado estético y despertar lo bueno y bello de la naturaleza en los seres. En otros textos hace cambios en los elementos de la metáfora y, al mismo tiempo, mantiene la unidad entre la semántica y el significado de los usos de esta imagen convergente, basándose en la variedad de los pronombres del discurso entre las formas del plural y el singular, la primera y la tercera persona.

Por otro lado, el frecuente uso de la intertextualidad interna a nivel de la imagen poética está vinculado, habitualmente, con la unidad del tema del que habla y, sobre todo en su última fase, frecuentemente describe dónde empieza a utilizar intensivamente la imagen poética en la escena artística, ya que aumenta su preocupación e interés por el lado visual y la elevada formación estética de los elementos de aquella imagen y de sus sugeridos significados.

Obviamente, en la experiencia de nuestra escritora no se puede estudiar la intertextualidad interna de las ideas fuera del marco del estudio de los principales temas que formaron los argumentos semánticos presentes en aquella experiencia y el enfoque del discurso, debido a su directa y fuerte vinculación con los temas existenciales, por los que se preocupó e intentó evocar e intensificar sus significados, tanto en los textos de *El cuarto de atrás* como en sus distintas obras. Tal vez, la primera idea que insiste en evocar es la idea de la propia identidad, arraigada en la historia, repartida entre el pasado y el presente.

Por otra parte, y como hemos señalado anteriormente, existen intertextualidades internas que, al mismo tiempo, son intertextualidades externas, debido a que estas proceden de referencias textuales mitológicas e históricas. Nos referimos a este tipo de intertextualidad como una intertextualidad interna por su intensa y repetida presencia en los textos de la autora como leyenda y a menudo

estas intertextualidades encajan en el marco de la intertextualidad explícita, mientras que existen intertextualidades de ideas a las que la escritora pretende absorber y disolver en sus textos.

En efecto, las clases de la intertextualidad interna no se detienen en los límites de las intertextualidades de las ideas, la visión, la imagen y la metáfora, sino que incluyen los nombres de lugares históricos, de las ciudades que se caracterizan por connotaciones especiales en el colectivo imaginario. También la intertextualidad interna se refleja a través del uso de los símbolos históricos, para confirmar la profundidad de la existencia histórica del ser humano.

De hecho, cada escritor tiene su propio diccionario literario, que quizás sea anidado en niveles o seleccionado de vocabularios que forman las llaves del texto literario; cuando algunas palabras se repitan en sí, o por sus sinónimos, o a través de una combinación que indica su significado, entonces formarán un campo o varios campos semánticos. El nivel de empleo del vocabulario por parte de la escritora varía de una obra a otra, o de una experiencia a otra, de acuerdo con la naturaleza del experimento representado en su obra y el contenido de la visión artística de aquel experimento.

Conviene recordar que la primera razón para esta intertextualidad consiste en la visión romántica, un sentido romántico que encontramos mezclado con el realismo; y esta visión se refleja en el empleo de varios vocabularios que revelan esta intertextualidad. La segunda razón para

el uso de este tipo de intertextualidad se relaciona, al igual que la anterior, con el carácter lírico y el ritmo textual del texto de la escritora, que a nivel de la estructura lírica requiere usar determinados pronombres en el discurso narrativo y usar la rima -la autora demuestra gran habilidad al utilizarla- y, sin duda, se demuestra la vinculación entre la visión romántica y la lírica fluyente, sobre todo a nivel emocional y sentimental de la escritora.

También es digno de mencionar que cada obra tiene su propia llave respecto a los vocabularios más indicativos para entrar al mundo del experimento narrativo y para acercarse a sus dimensiones semánticas, ya que algunos de los vocabularios elegidos se relacionan con la visión histórica, cultural, imaginaria... etc. Al mismo tiempo, en la intertextualidad de una obra u otra observamos la variedad y la diferencia en el empleo de vocabularios a nivel de vocablo. Además, la forma de usar esos vocabularios varía en cada obra.

Finalmente, insistimos en que un área fundamental del estudio del discurso es el análisis intertextual, especialmente si compartimos la idea de que uno de los requisitos para que un texto sea texto es determinar cómo depende del conocimiento previo que tenemos de otros textos. Puesto que la intertextualidad también servirá para distinguir los tipos de conexiones que vinculan los fragmentos de varios textos entre sí, Kristeva descubre, en relación a las teorías de Bajtín, que entre los textos se mantienen diálogos y negaciones de los discursos

anteriores, que pueden clasificarse en negación total, simétrica y parcial. Así, según Kristeva el enunciado artístico es un simulacro que permite la negación:

“Es en el “simulacro”, el “modelado”, la “imagen”, donde Platón va a buscar la realización de este tipo de negación que no sigue la lógica del habla cuando esa “negación” afirma lo que es negado en un gesto no ya de juicio sino de desvelamiento de la producción signifiante”.⁹³⁴

⁹³⁴ Kristeva, Julia, *Semiótica II*, op. cit., pág. 61.

CONCLUSIONES

Las aportaciones que Carmen Martín Gaité hizo, no solo a la literatura de su país, sino al mundo hispánico, son diversas y de gran valor. De hecho, la literatura hispánica no puede ser igual después de su impronta literaria; como no puede ser igual el existir de la mujer y del ser humano en general, ante estos hechos que rescata y denuncia en sus obras. Nuestra autora se viste, y viste todas las cosas, de un modo diferente. Con sus obras se sitúa sobre el quicio que otros, antes que ella, supieron ver pero prefirieron omitir, olvidar o guardar silencio.

La escritora, durante su trayectoria literaria a lo largo de medio siglo, elaboró una extensa y variada obra literaria donde la narrativa ficcional, la autobiografía, la novela fantástica, los guiones para teatro y televisión han conquistado el aprecio de la crítica y de los lectores comunes, tanto en España como en el exterior.

Rige todas sus obras el quehacer de una mujer que quiso, que logró, un existir lleno de plenitud, no obstante el sufrimiento y la soledad a que la sometió la vida en muchos casos. De sus obras reivindicamos el amor hacia los demás, hacia una sociedad con la que se sentía hermanada por lazos más profundos que los de la sangre: los de la esperanza y la fe en el futuro de los pueblos.

En su vasta obra Carmen Martín Gaité representa la figura genuina de la mujer que busca, y ha encontrado, los cauces de su

expresión como una manifestación vivificante y universal. Podemos advertir, a lo largo de sus diferentes facetas literarias, un afán por reivindicar la posesión de género frente al mundo y por reinventar un estar de la mujer de una forma más plena y más humana.

En sus obras busca que el ser humano posea un lugar que le ha sido negado en la sociedad, con el que se propicien los canales necesarios para la liberación de la mujer, no solo en el ámbito económico y social, sino también el moral, espiritual y el intelectual.

A través del mito, la escritora pretende vincular el pasado con el presente y dejar al lector con la imaginación volando entre lo fabuloso y lo real, puesto que la historia de algunos protagonistas radica en leyendas, mitos y creencias religiosas. En sus obras la realidad y la fantasía se unen íntimamente, originando un fascinante mundo de ficción iluminando por extraños fulgores narrativos. Por otro lado, a lo largo de su viaje literario empleó variadas técnicas y recursos, tales como la propia perspectiva, su experiencia vital, los sucesos históricos, la imaginación y la mezcla del pasado con el presente.

De hecho, a través del quehacer literario, Carmen Martín Gaité asume su compromiso con la causa de la mujer, que durante siglos ha sido víctima de la tradición y de las costumbres establecidas por el hombre, para conseguir su libertad.

Es evidente que la autora abrazó casi todos los géneros literarios. En primer lugar se dio a conocer como poeta de fina sensibilidad, ya que, como hemos señalado anteriormente, sus primeros contactos con el mundo literario vienen de la mano de la poesía. En segundo lugar como novelista, ya que fue la novela la responsable de su fama mundial con *El cuarto de atrás* y *Entre visillos*. En tercer lugar como cuentista, y por último como ensayista. Para Carmen Martín Gaité la transición de un género literario a otro no representa más que el traslado a un espacio más amplio, poder expresar más profundamente el tema que le viene a la memoria y decide transmitir al papel; y a la vez, le permite entrar en otros estados que impone el tema.

Nuestra autora empleó eficazmente la literatura para mostrar las inquietudes sociales, sobre todo las de la mujer. Convirtió la palabra literaria en un grito muy fuerte, tanto para liberar al ser humano como para denunciar la injusticia social; y por ello podemos decir que ella representa la conciencia de la sociedad durante circunstancias bastante difíciles. De ahí que la autora oriente su creación literaria para ser un evento de denuncia de una sociedad torva y callada. Por lo tanto, la escritora pudo satisfacer la necesidad del lector de encontrar la novela como testimonio en la que buscaba, según Manuel Cifo González,

aquello que pudiera hablarle directamente del mundo en que vivía, como era, por ejemplo, el testimonio del tema de la guerra.⁹³⁵

Fue Carmen Martín Gaité quien se preocupó durante años por los problemas de la sociedad española, sobre todo por la situación de la mujer, la política, la educación, los horrores de la guerra civil y las peculiaridades que presidieron la vida durante las décadas de la dictadura. Sin embargo, la autora hizo todo lo posible y aprovechó la brecha en las costumbres para cumplir con su deber como escritora del pueblo durante sus más difíciles tiempos, escribiendo sobre el trauma, las ansiedades, las frustraciones y los resentimientos de un período caracterizado por ocultar el dolor y las emociones verdaderas, algo que no siempre es fácil en un rescate en la historia. Según Gabriel Miró, recordar los momentos tristes de nuestro pasado produce placer y elabora una teoría de la percepción más amplia:

“Hay episodios y zonas de nuestra vida que no se ven del todo hasta que los revivimos por el recuerdo; el recuerdo les aplica la plenitud de la conciencia; como hay emociones que no lo son del todo hasta que no reciben la fuerza lírica de la palabra, su palabra plena y exacta”.⁹³⁶

Realmente, el papel que debe cumplir el intelectual en la sociedad consiste en consagrarse a abordar las grandes cuestiones que afectan desde siempre al ser humano y preocuparse por los problemas de su sociedad. Y esto es lo que hace Carmen Martín Gaité: escribe sobre lo

⁹³⁵ Cifo González, Manuel, *Rodrigo Rubio: Vida y obra literaria*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pág. 59.

⁹³⁶ Miró, Gabriel, *Obras completas*, 4º ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1961, pág. 692.

que ve, con esa manera tan suya de revelar sin molestar; nos invita a mirar los problemas que afectan al ser humano, y sobre todo a las mujeres.

Cuando navegamos entre las novelas de Carmen Martín Gaité nos imaginamos que ella está escribiendo una novela de sí misma. Por otra parte, su preocupación se centra más en el estado interior de sus personajes que en sus imágenes vitales o en sus aspectos externos, porque refleja todas aquellas personas que pasaron por su vida, aquellos recuerdos y pensamientos que la detuvieron, aquellos sitios que visitó y con los que interactuó positiva o negativamente, ya que para ella la literatura es algo complementario a la sociedad, es un eco social, la expresión de la gente; tan solo esta idea le permite establecer las relaciones entre la literatura y la vida. Por lo tanto pretende iluminar el camino de los demás uniendo la historia, la literatura y la sociología.

De hecho, quien se acerca a las escrituras de Carmen Martín Gaité descubre que ella escribe sobre los problemas del ser humano, las causas humanas, la mujer y su relación con el otro. Sus personajes son positivos en sus acciones y se caracterizan por su capacidad de resistencia, a pesar de sufrir depresiones. Así, en su obra artística procura ofrecer un descubrimiento de la realidad, de las circunstancias objetivas históricas y sociales y esto determina el valor de su creación literaria.

En sus escritos, nuestra autora salmantina describe los detalles humanos de manera muy profunda, bucea en los detalles hasta que nos imaginamos que está escribiendo sobre sí misma y los demás parecen desligados del tiempo y del lugar.

Nuestra autora, a diferencia de otras escritoras, no premedita la excitación y la estimulación, ni usa con artificialidad el difundido lenguaje del cuerpo. Se distingue por la diversificación de sus espacios y climas narrativos, para conducirnos a distintas entelequias y campos, puesto que ella goza de una espontaneidad grata y fluida para hablar de sí misma.

Carmen Martín Gaité, en sus escrituras narrativas, se encuentra muy cerca de las experiencias sobre las que escribe, ya que escribe sobre mundos que conoce; y por eso, la semilla de cualquier idea que captura es esparcida en el terreno de la realidad, pero a través la alucinación. Asimismo, emplea la absorción de aquellas experiencias para crear un mundo propio al creador, un mundo que inventa a su manera, que crea cuando así lo exige.

Otra característica de la autora consiste en la presentación de los personajes oprimidos, sobre todo los femeninos, de una forma lúcida que nos hace quererlos y simpatizar con ellos. La mayoría de sus protagonistas son doblemente reprimidos, lo que refleja su forma de pensar sobre la vida cotidiana.

En algunas obras la escritora expresa su nostalgia e inclinación hacia la infancia (el paraíso perdido), por lo que representa de pureza e inocencia; sin que olvide en ningún momento el conmovedor y cotidiano lastre de pequeños detalles que toma de manera creativa, desentraña la psique humana y resalta en sus escritos bajo diversas apariencias: enamorada, derrotada, asustada, tensa, enfrenta el amor y la muerte con una única arma: el arte. La autora aprovecha el instante: de aquí hurta una ojeada, de allí capta una palabra efímera, con lo que una novela se convierte en múltiples escenas; tal vez no hay entre ellas enlace, se busca un hilo permanente, pero este hilo no tarda en cortarse por la inquietud y la tensión.

Carmen Martín Gaité, en su escritura de ficción, perfecciona el juego en el que reformula el pasado conjurado desde su imaginación; establece un nuevo mundo palpitante de movimiento y conmovedor, tanto por alegría como por tristeza; y luego, recoge los hilos dispersos del mundo. Al mismo tiempo, en su obra creativa nos sorprende el fuerte impulso de los personajes, que nos muestra el aspecto complicado de la novela, y en la que cada personaje tiene su mundo privado.

Por otro lado, los personajes de sus novelas se caracterizan por el dualismo, ya que, incluso en sus juegos, son ambivalentes; aquellos personajes disfrutaban del mundo divertido pero, al mismo tiempo, dentro de ellos habita la frustración y el dolor; de una manera u otra, el

destino de la mayoría de los personajes acaba con la decepción y el sufrimiento.

Relevante es, asimismo, su interés por mostrar realidades y vivencias con las que cualquier lector puede identificarse, lo que se refleja de manera fehaciente en la expresión de sus obras. Se orienta hacia afuera, hacia el paisaje, los hombres, la historia, meditando sobre la situación social y el carácter eterno de sus habitantes. A través de su obra se ha convertido en una escritora dotada sobre todo de perspicacia introspectiva.

Una de las técnicas narrativas más destacadas de Carmen Martín Gaité es el juego intertextual, que nos lleva a imponer la necesidad de buscar otros textos que ofrecen una comprensión más amplia de la obra; por eso, urge la necesidad de un lector activo para emprender el viaje a través del tiempo y la memoria, a través de la literatura. Así, la autora procura guardar un espacio considerable para que el lector participe en la recreación del texto de su obra creativa.

Como testimonio de más de medio siglo de la historia española, nuestra autora logró escribir la memoria de la Guerra Civil y la memoria de la posguerra, con una visión femenina, de forma innovadora, posmodernista, combinando lo autobiográfico con la literatura fantástica, como en el caso de *El cuarto de atrás*, en la que la narración transcurre mediante de una permanente mezcla de lo real y lo irreal; la

ficción y la historia, tanto colectiva como personal, en la que se presentó como narrador-personaje y protagonista. De esta manera, la escritora sabe convertir la memoria y los recuerdos del pasado en una novela fantástica.

De esta manera, la originalidad de Carmen Martín Gaité no consiste solo en su vasta producción narrativa, sino precisamente en ese cruce y armonía entre lo público y lo doméstico que demuestra la permeabilidad constante entre ambos dominios de la experiencia y permite esa fusión entre la autobiografía, la ficción y la historia. Por lo tanto, en su escritura se conjugan la vida de una mujer y las historias de su nación.

La habilidad de la escritora, por lo que al lenguaje se refiere, consiste en saber emplear todos los recursos lingüísticos y estilísticos necesarios para dar vida a sus novelas con plena naturalidad, como si nos estuviera hablando y como si sus personajes hablaran entre sí, a la vez que se comunican con el lector. Y es precisamente esta habilidad inimitable, ese mundo lleno de vida plasmado a través de la palabra, junto con su temática realista, con el que el lector se siente identificado, la que ha hecho de Carmen Martín Gaité una de las escritoras españolas mejor acogidas por el público y por la crítica en España y en el extranjero.

Finalmente, conviene destacar que María Vittoria Calvi, escritora italiana amiga de Carmen Martín Gaité, nos resume en pocas líneas las características principales de la autora:

“El ansia comunicativa, muy fuerte en nuestros tiempos; el agudo análisis de la condición femenina, exento de resentimientos feministas; la apuesta por la libertad del individuo y la reivindicación de un «ritmo lento», tan olvidado en la era del ciberespacio; la sabia mezcla entre realidad y fantasía, que convierte el llamado «realismo intimista» en una mirada inédita, en una visión de lo real en la que caben el misterio, lo inexplicable, la «brecha en la costumbre», lo fantástico «de puntillas»; y por último, la creación de un lenguaje propio, en el que se integran el símbolo, la memoria y el flujo de la oralidad, y palabras tan corrientes como «hilo» o «ventana» se revitalizan, dilatando la gama de sus significados”.⁹³⁷

En el mismo contexto, sería conveniente aludir a la evaluación que hizo Kronik de nuestra autora, ya que entre todas las características de la autora resalta una de ellas:

“La enunciación y la recepción de la palabra, la necesidad de emitirla, el juego con los narradores que articulan la palabra, la cuestión del poder de la palabra: he aquí la constante que traspasa todas las fases creadoras de Martín Gaité”.⁹³⁸

En pocas palabras, podemos afirmar que a partir de Carmen Martín Gaité la literatura hispánica obtiene más significado y más riqueza pero, sobre todo, tiene rumbo y forma.

⁹³⁷ Calvi, María Vittoria. «Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano», *op. cit.*, pág. 55

⁹³⁸ Kronik, John W: «La narrativa de Martín Gaité: escalas y contextos», *op. cit.*, pág. 36.

BIBLIOGRAFÍA.

A. BIBLIOGRAFÍA DE CARMEN MARTÍN GAITE.

1. Narrativa.

MARTÍN GAITE, Carmen, *El balneario*, en *Todos los cuentos. El balneario y Las ataduras*, Barcelona, Destino, 1994, primera edición: Madrid, Afrodisio Aguado, 1955.

-----, *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1958, las siguientes ediciones: 1975, 1982 y 1997.

-----, *Las ataduras*, Barcelona, Destino, 1960, la siguiente edición: Seix Barral, 1978.

-----, *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1963, las siguientes ediciones; Destino, 1975; Bruguera, 1984; Destino, 1993 y Destino, 1996.

-----, *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1974, las siguientes ediciones: 1981 y 1997.

-----, *Fragmentos de interior*, Barcelona, Destino, 1976, la segunda edición en Destino, 1993.

-----, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978, la segunda edición en Alianza, 1998.

-----, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978, las siguientes ediciones: en Destino, 1982 y 1997.

-----, *El castillo de las tres murallas*, Barcelona, Lumen, 1981.

-----, *El pastel del diablo*, Barcelona, Lumen, 1985.

-----, *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela, 1990.

-----, *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1992, la siguiente edición en Anagrama, 1996.

-----, *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama, 1994.

-----, *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1994, la siguiente edición en Anagrama, 1997.

-----, *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996.

-----, *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998.

-----, *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2001.

-----, *El libro de la fiebre*, Introducción e edición de María Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra, 2007.

2. Ensayo e investigación.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*, Barcelona, Destino, 1969, la segunda edición en Destino, 1982.

-----, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Lumen, 1981, (tesis doctoral de la autora, 1972).

-----, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostorno, 1973, las siguientes ediciones; Destino, 1978; 1982 y Anagrama, 2000.

-----, *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*, Madrid, Triste, 1983, las siguientes ediciones; Barcelona, Destino, 1985; Anagrama, 1988 y Destino 1997.

-----, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, las siguientes ediciones: en Espasa-Calpe, 1992 y 1999.

-----, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987, las siguientes ediciones: en Anagrama, 1994 y 1997.

-----, *Agua pasada (Artículos, prólogos y discursos)*, Barcelona, Anagrama, 1993.

-----, *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, 1994.

-----, *Hilo a la cometa*. La visión, la memoria y el sueño, ed. Emma Martinell, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

-----, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002.

-----, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Areté, 2002.

-----, *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Siruela, edición y prólogo de José Teruel, 2006.

3. Poesía.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1993; corregido y aumentado en *Después de todo*, 1996.

-----, *Poemas*, ed. de Alberto Pérez, Barcelona, Plaza y Janés, 2001.

4. Teatro.

MARTÍN GAITE, Carmen, *A palo seco (Monólogo en un acto)*, en *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama/Destino, 1994.

-----, *La hermana pequeña*, Barcelona, Anagrama, 1999.

5. Traducciones.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Corto viaje sentimental* de Italo Svevo, Madrid, Alianza, 1970.

-----, *Actitudes patriarcales: Las mujeres en la sociedad* de Eva Figes, Madrid, Alianza, 1972.

-----, Eça de Queiroz y Ramalho Ortigao, *El misterio de la carretera de Sintra*, Madrid, Nostromo, 1974.

-----, Virginia Woolf, *Al faro*, Barcelona, Edhasa, 1978.

-----, *Cuentos de hadas* de Charles Perrault, Barcelona, Crítica, 1980.

-----, Italo Svevo, *Senectud*, Barcelona, Bruguera, 1982.

-----, Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Barcelona, Bruguera, 1983.

-----, *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, Barcelona, Bruguera, 1984.

-----, Rainer María Rilke, *Cartas francesas a Merline*, Madrid, Alianza, 1987.

-----, Primo Levi, *El sistema periódico*, Madrid, Alianza, 1988.

-----, Primo Levi, *Historias naturales*, Madrid, Alianza, 1988.

-----, Natalia Ginzburg, *Querido Miguel*, Barcelona, Lumen, 1989.

-----, *Cuentos españoles de antaño* de Felipe Alfau, Madrid, Siruela, 1991.

-----, *Cuentos de hadas victorianos* (varios autores), Madrid, Siruela, 1993.⁹³⁹

-----, *La princesa y los trastos* de George MacDonald, Madrid, Siruela, 1995.

6. Prólogos, estudios preliminares y ediciones críticas.

MARTÍN GAITE, Carmen, Prólogo a *El retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde, Navarra, Salvat-Alianza, 1970, págs. 5-10.

-----, Prólogo a Jesús Fernández Santos, *Los bravos*, Navarra, Salvat-Alianza, 1971, págs. 7-11.

⁹³⁹ De ellos, Carmen Martín Gaité traduce los siguientes: *El rey del Río Dorado o Los hermanos negros* de John Ruskin; *Niño de madera* de Mrs. Clifford; *A través del fuego* de Mary de Morgan; *Se busca un rey* de Maggie Browne; y *La llave de oro y Niño de Sol y niña de Luna*, de George MacDonald.

-----, “Prólogo a la primera edición”, incluido en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo, 1973, pág. 8.

-----, “Bosquejo autobiográfico”, apéndice en Joan Lipman Brown, *Secrets from the Back Room*, Romance Monographs, INC., University Mississippi, 1987.⁹⁴⁰

-----, Prólogo a *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987.

-----, Prólogo y versión: Fernando Pessoa, *El marinero*, Madrid, Fundación Colegio del Rey, 1990.

-----, “El triunfo de la excepción”, prólogo a Felipe Alfau, *Cuentos españoles de antaño*, Madrid, Siruela, 1991, págs. 11-27.

-----, Prólogo a Juan García Hortelano, *Tormenta de verano*, Madrid, Austral, 1992, págs. 9-24.

-----, Prólogo a Elena Fortún, *Celia, lo que dice*, titulado “Pesquisa tardía sobre Elena Fortún”, Madrid, Alianza, 1992, págs. 7-37.

-----, “Nota a la tercera edición”, *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1993, p. 32.

-----, “Una niña desdolida”, prólogo a *Memorias de una niña. Historias de la guerra* de Remedios Casamar Pérez, Granada, Proyecto Sur, 1993, págs. 7-15.

-----, Prólogo a James M. Barrie, *Peter Pan y Wendy*, Barcelona, Juventud, 1994, págs. 7-33.

-----, “Siguiendo el hilo”, estudio preliminar a *La princesa y los trastos* de George MacDonald, Madrid, Siruela, 1995, págs. 11-43.

-----, Nota preliminar a su novela *La Reina de las nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997.

⁹⁴⁰ Este texto fue escrito por la autora a petición de Joan Lipman Brown para cerrar el estudio sobre su novela *El cuarto de atrás*. Fechado en junio de 1980, está recopilado en *Agua pasada. Artículos, prólogos y discursos*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 11-25.

-----, “Entre el cielo y la tierra”, prólogo a *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, Madrid, Alianza, 1997, págs. 9-17.

-----, Prólogo a la grabación de sus poemas, *Carmen Martín Gaité recita sus poemas, A rachas*, Madrid, Avizor Records, 1999.

-----, “Dos textos de Carmen Martín Gaité”, en Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 227-269.

-----, Prólogo a su libro,⁹⁴¹ *El libro de la fiebre*, introducción e edición de María Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 89-102.

7. Otros artículos.

MARTÍN GAITE, Carmen, “Desde el umbral”, *Trabajos y días. Revista universitaria* (Salamanca), año III, núm. 9, abril-mayo de 1948, pág. 7.

-----, “Destello”, *Trabajos y días*, año IV, núm. 11, mayo de 1949, pág. 5.

-----, “Vuestra prisa”, *La Hora, Semanario de los Estudiantes Españoles*, nº 27, 6 de mayo de 1949.

-----, “El primer lenguaje constitucional (Las Cortes de Cádiz), de María Cruz Seoane”, *Ínsula*, núm. 258, mayo de 1968.

-----, “El amor en el dieciocho español”, *Triunfo*, 30-12-1972, pág. 40.

-----, Artículo crítico “Juan Benet y la Guerra Civil”, *Diario 16*, 20-12-1976.

-----, “Ponerse a escribir”, *Diario 16*, 21 de febrero de 1977.

-----, “Etapas de aprendizaje”, *Diario 16*, 27 de marzo de 1978.

⁹⁴¹ Titulado: *A modo de prólogo*.

-----, “Los mitos de cartón piedra”, en *Diario 16. Suplemento Cultural*, 18-03-1984.

-----, “Mirando bailar», *Diario 16*, 28-05-1988.

-----, “Una generación de postguerra”, *Diario 16. Culturas*, 21 de abril de 1990.

-----, “La mujer en la literatura”, Conferencia en la Universidad de Göttingen, 27 de abril de 1990.

-----, “Fulgores de infancia”, *El Sol*, 25-11-1990.

-----, “Palabra y escenario”, *Diario 16. Culturas*, 04-05-1991.

-----, “Celia. Raíces y frutos”, *El Europeo*, núm. 34, julio-agosto de 1991.

-----, “Inyecciones de infancia”, *Diario 16. Libros* 19-12-1991.

-----, “Sacar la cara”, *Diario 16*, 01-05-1993.

-----, “Debería haber más mujeres ensayistas”, *diario 16*, 16 de mayo de 1993, pág. 33.

-----, “Las renovaciones inútiles”, *Abc*, 04-02-1994.

-----, “Cosa por cosa”, *La Vanguardia Magazine*, 13-02-1994.

-----, “Reflexiones en blanco y negro”, *Academia. Revista del Cine Español*, núm. 12, octubre de 1995.

-----, “Comodines lingüísticos”, *Ajoblanco*, junio de 1996.

-----, “La edad de merecer”, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité, Homenajes y bibliografía*, Coord. Emma Martinell, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997.

-----, *Visión de Nueva York*, con textos de Ignacio Álvarez Vara y A. B. Márquez, Madrid, Siruela, 2005.⁹⁴²

8. Entrevistas.

-MARTÍN GAITE, Carmen, entrevista realizada por Jorge A. Marfil, publicada en *El viejo topo*, 19 (Abril, 1978), pág. 63.

-----, «Entrevista realizada por Celia Fernández», en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4, 1979, págs. 165-171

-----, Entrevista realizada por Emma Martinell, en *Espéculo*, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 1998.

B. BIBLIOGRAFÍA SOBRE CARMEN MARTÍN GAITE.

- ALBORG, Concha, "A Never-Ending Autobiography: The Fiction of Carmen Martín Gaité." *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction: an Essay Collection*. Eds. Janice Morgan, et. al. Nueva York y Londres, Garland, 1991, págs. 243-260.

-ALEMANY BAY, Carmen, *La novelística de Carmen Martín Gaité, Aproximación crítica*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1990.

- ÁLVAREZ VARA, Ignacio, Texto preliminar a *Visión de Nueva York*, Madrid, Siruela, 2005.

- ANTONIO MARINA, José, "La memoria creadora de Carmen Martín Gaité." *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Emma Martinell, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, págs. 18 - 27.

- AZNARES, M., "La rebeldía de una mujer modosa", *El País Semanal*, 225, 1981, págs. 11-14.

- BELLVER, Catherine G., "War as Rite of Passage in *El cuarto de atrás*", *Letras Femeninas* 12, nº 1-2 (primavera- otoño), 1986, Special

⁹⁴² Se trata de reproducción del original que contenía un manuscrito con collages. Diario inédito, rescatado por la hermana de la autora, quien lo realizó, a modo de diario, para su única hija, Marta, durante su estancia en Nueva York.

commemorative issue on the Spanish Civil War and women writers, págs. 69-77.

-----, "Gendered spaces: boundaries and border crossings in *Entre visillos*", en Glenn, Kathleen y Rolón Collazo, Lissette (eds.), (2003): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, págs. 33- 49.

- BLAISTEN, Isidoro, *Carmen Martín Gaité*, Semana de Autores, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.

- BORAU, José Luis, «Presencia del cine en La obra de Martín Gaité», en Martinell, Emma coord., *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y Bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, págs. 48-51.

-----, "Prólogo" a Martín Gaité, C., *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 7-11.

-BROWN, Joan Lipman, "The Nonconformist Character as Social Critic in the Novels of Carmen Martín Gaité", en *Kentucky Romance Quarterly*, 28, núm. 2, 1981, págs. 165-176.

-----, "A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, VI, 1981a, págs. 13-20.

-----, "*Tiempo de silencio* and *Ritmo lento*: Pioneers of the New Social Novel in Spain", en *Hispanic Review*, L, núm. 1, 1982, págs. 61-73.

-----, "Martín Gaité's Short Stories, 1953-1974: the Writer's Workshop", en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 37- 48.

-----, "One Autobiography, Twice Told: Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás*", *Hispanic Journal* 2.7, (primavera 1986), págs. 37- 47.

-----, Y M. SMITH, Eliane, «*El cuarto de atrás*: Metafiction and the Actualization of Literary Theory», *Hispanófila* 90 (mayo 1987), págs. 63-70.

-----, *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, University of Mississippi, Romance Monographs, Inc. 1987, págs. 193-206.

-----, "Carmen Martín Gaité: Reaffirming the Pact between Reader and Writer." *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Newark (DE): University of Delaware Press, 1991, págs. 72-92.

- BUSTAMANT, J., «Encuentro con Carmen Martín Gaité», *Camp de l'Arpa*, 1978, págs. 55-56.

- BUTLER DE FOLEY, Isabel, "Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité", en *Ínsula*, núm. 452-453, julio-agosto, 1984.

- CALVI, María Vitoria, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago edizioni, 1990.

-----, "Un'intervista a Carmen Martín Gaité", en *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Archipiélago Edizioni, 1990b, págs. 165-172.

-----, "Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano", en Martinell, Emma (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 52-56.

-----, "La recepción italiana de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 8, 1998, en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mv_calvi.htm.

-----, "La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (II)", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 8, 1999, en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mvcalvi2.html>.

-----, *Introducción al El libro de la fiebre* de Carmen Martín Gaité, Madrid, Cátedra, 2007.

- CASORRÁN MARÍN, María José, *Estudio crítico de El cuarto de atrás*, Zaragoza, Mira editores, 2006.

- CASTILLO, Debra A., "Never-Ending Story: Carmen Martín Gaité's *The Back Room*", en *Publications of the Modern Language Association of America*, CII, núm. 5, octubre, 1987, págs. 814-828.

- CIBREIRO, Estrella, "Transgrediendo la realidad histórica y literaria: El discurso fantástico en *El cuarto de atrás*", en *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 20, Temas 1-2, 1995, págs. 29-46.

- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté, *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.

- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté, "En busca del redondel de luz", en Glenn, Kathleen y Rolón Collazo, Lissette (eds.), *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar / Never-ending Story*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, págs. 129-140.

- CRUZ- CÁMARA, Nuria, "Chicas raras en dos novelas de Carmen Laforet y Carmen Martín Gaité," *Hispanófila* 139, 2003, págs. 97-110.

DURÁN, Manuel, "Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, nº 116-117, julio- diciembre de 1981, págs. 233-240.

-----, "El cuarto de atrás: Imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más", *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983, págs. 129-137.

- EGIDO, Aurora, "Mefistófeles en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Salina*, Revista de Lletres, 8, Tarragona, 1994.

- EL SAFFAR, Ruth, «Liberation and the Labyrinth: A Study of the Works of Carmen Martín Gaité», en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. Eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983, págs. 185-196.

-----, "Redeeming Loss: Reflections on Carmen Martín Gaité's *The Back Room*", *Revista de Estudios Hispánicos* 20, enero 1986, págs. 1-14.

- ESCARTÍN GUAL, Montserrat, *Carmen Martín Gaité, Retahíla*, Barcelona, Crítica, 2003.

- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, "Entrevista con Carmen Martín Gaité", en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, Revista publicada por la Universidad de Nebraska-Lincoln y la Universidad de Santiago de Compostela, volumen 4, 1979, págs. 165-172.

- GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise, "Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York", en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 25- 33.

- GIOVACCHINI, Teresa Iris, "Los géneros fingidos", en Martinell, Emma (ed.), *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 41-62.

-----, "Conferencia sin título", en Martinell, Emma (ed.), *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 41-44.

- GLENN, Kathleen M., "Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité", en Pérez, Janet. W., (ed), *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983a, págs. 33-45.

-----, "El cuarto de atrás: Literature as juego and the Self-Reflexive Text", *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Eds. Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L., Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983b, págs. 149-159.

-----, "Martín Gaité, Todorov, and the Fantastic", *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors*, Eds. Robert A. Collins, y Howard D. Pearce, Westport, Greenwood, 1985, págs. 165- 172.

-----, "La posibilidad de diálogo: Retahílas de Carmen Martín Gaité", *Explicación de textos literarios* 2.16 (1987-1988), págs. 85-92.

- GOPEGUI, Belén, «El valor del narrador», en Martinell, Emma coord., *Al encuentro de Carmen Martín Gaité, Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, págs. 43 – 48.

- GOULD LEVINE, Linda, "Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: Portrait of the Artist as Woman", *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Eds. Servodidio, Mirella and Welles, Marcia L., Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 161- 172.

- GRAS, Dunia, "El cuarto de atrás: intertextualidad, juego y tiempo", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, número 8, 1998, disponible en

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/dgras.htm>. (fecha de consulta: 20 de octubre del 2010).

-GUERRERO SOLIER, Eloísa, “*Ritmo lento y la renovación de la novela en los sesenta*”, en *Analecta Malacitana*, XIII, núm. 1, 1990, págs. 93-106.

-----, “El interlocutor en la obra de Carmen Martín Gaité”, en *Analecta Malacitana*, XV, núm. 1-2, 1992, págs. 319-331.

-HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M^a Vicenta, “*Caperucita en Manhattan: Carmen M. Gaité al margen de Perrault*”, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 13, Madrid, 2004, págs. 497-520.

- HERRALDE, Jorge, “Mi experiencia de editor de Carmen Martín Gaité”. *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Martinell, Emma, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997.

- IZQUIERDO, Lluís, *Introducción al Cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité*, Barcelona, Destino, 1997.

- JURADO MORALES, José, *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001.

-----, “*La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité, 1925- 2000*”, Madrid, Gredos, 2003, págs. 41-53.

-----, “La mirada ajena: medio siglo de bibliografía sobre la obra de Carmen Martín Gaité”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, nº 29, issue 1, 2004, págs. 135-165.

- KRONIK, John W. “La narrativa de Martín Gaité: escalas y contextos” *Al encuentro de Carmen Martín Gaité, Homenajes y bibliografía*, Coord. Martinell, Emma, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, págs. 27-38.

-----, “La recepción de Carmen Martín Gaité en los Estados Unidos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios* nº 8, 1998, en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/j_kronik.html.

- LAGUNA, Isabel, “Una rebelde poco agresiva”, *El norte de Castilla*, Cultura y Espectáculos, 24 jul., 2000.

-LLUCH VILLALBA, M^a Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Pamplona, Eunsa, 2000.

- MAINER, José Carlos, *Introducción a Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1996.

- MARINA, José Antonio, «La memoria creadora de Carmen Martín Gaité», en, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, coord. Martinell, Emma, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, págs. 18 - 27.

- MARTÍN GARZO, Gustavo, “Carmen Martín Gaité y la búsqueda del secreto”, en *El País. Babelia*, n° 489, 7 de abril, 2001.

-----, “El misterio de la cajita dorada”, Prólogo a *El cuatro de atrás* de Carmen Martín Gaité, Madrid, Siruela, 2009.

- MARTINELL, Emma, “*El cuarto de atrás*: un mundo de objetos”, en *Revista de Literatura*, tomo XLV, n° 89, enero-junio de 1983, Madrid, 1983, págs. 143-153.

-----, “Prólogo” a *Desde la ventana* de Carmen Martín Gaité, segunda edición, Madrid, Espasa- Calpe, 1992.

-----, *Carmen Martín Gaité. Semana de autor*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993.

-----, *Carmen Martín Gaité. Hilo a la cometa, La visión, la memoria y el sueño*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

-----, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996.

-----, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología de la Universidad de Barcelona, 1997.

-----, «Carmen Martín Gaité en busca del interlocutor italiano», en Martinell, Emma (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, 1997.

-----, Entrevista con Carmen Martín Gaité, *Espéculo: Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid,

1998, http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/entr_cmgaite.htm.
(Último acceso el 10 de febrero de 2011).

-MARTÍNEZ ROMERO, Carmen, "La figura del narratario en Carmen Martín Gaité. Análisis de *El balneario*", en *Literatura Contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1988, págs. 398-404.

- MATAMORO, Blas, "Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás", en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 351, septiembre de 1979, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1979, págs. 581-605.

-----, "Carmen Martín Gaité: viaje al cuarto de atrás", Barcelona, *Lecturas españolas*, PPU, 1994.

- NAVAJAS, Gonzalo, "El diálogo y el yo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité", en *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, págs. 43- 58.

- ORDÓÑEZ, Elizabeth J., "Reading, Telling and the Text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*", en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, 1, págs. 73- 184.

-----, "Talking Herself Out: Articulating the Quest for Other Texts in Two Narratives by Carmen Martín Gaité." *Voices of their own. Contemporary Spanish Narrative by Women*. Londres y Toronto, Bucknell University Press, 1991, págs. 77-100.

- PAATZ, Annette, "Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité", *Espéculo, Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios*, nº 8, 1998, disponible en (<http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/a-paatz1.htm>).

- PALLEY, Julián, "El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Ínsula* 35, 404-405, Madrid, julio-agosto de 1980.

-----, "El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité", *Ínsula, Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*- nº 499-500, 1980.

-----, "Dreams in Two Novels of Carmen Martín Gaité", en Servodidio, Mirella y Wells, Marcia L. eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska,

Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983, págs. 107-117.

- PAOLI, Anne, "La recepción de la obra de Carmen Martín Gaité en Francia", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, número 8, 1998^a, <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apaoli.htm>.

-----, "Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1998b, en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>. (Último acceso: el 20 de noviembre de 2011).

-PÉREZ, Alberto, *Poemas de Carmen Martín Gaité*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001.

- PÉREZ, Janet, "Presencia de la quest romance en las últimas obras de Carmen Martín Gaité", en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal y BAENA, Enrique (eds.), *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2000, págs. 89-111.

- PIÑA, Cristina, «Los géneros fingidos», en *Carmen Martín Gaité. Semana de Autor*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993, págs. 49-54.

PINEDA CACHERO, Antonio, "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás* (I): literatura versus propaganda", en *Espéculo* n° 16, 2000, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.htm>. (La última consulta el 21 de septiembre de 2011).

-----, "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás* (II): de lo (neo) fantástico al caos", en *Espéculo* n° 17, 2000, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.htm>.

- PITTARELLO, Elide, "Carmen Martín Gaité alla finestra", en Susanna Regazzoni y Leonardo Buonomo (eds.), *Maschere. Le scritture delle donne nelle cultura iberiche*, Roma, Bulzoni, 1994.

- PORRÚA, María del Carmen, «Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Martín Gaité», en *Carmen Martín Gaité. Semana del autor*, ed. Martinell, Emma, Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1993, págs. 65-72

-PUENTE SAMANIEGO, Pilar de la, “Nubosidad variable”, en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XVIII, 1993, págs. 404-406.

-----, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994.

- REY HAZAS, Antonio, “El interlocutor narrativo de Carmen Martín Gaité desde una perspectiva barroca y cervantina”, en *Epos*, IX, 1993, págs. 315-333.

- ROGER, Isabel M, "Recreación crítica de la novela rosa en *El cuarto de atrás*", *Romance Notes* 2.27 (invierno 1986), págs. 121-126.

-----, “Carmen Martín Gaité: una trayectoria novelística y su bibliografía”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XIII, nº 3, 1988, págs. 293-317.

-----, “La visión amorosa en algunos relatos de Carmen Martín Gaité y Medardo Fraile”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXI, núm. 2, 1997, págs. 396-406.

- ROMERO LÓPEZ, Dolores, «Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaité en la revista *Trabajos y Días* (Salamanca, 1946-1951)», *Signa*, II, 2002, págs. 239-256.

- SECO, Manuel, «La lengua coloquial: *Ente visillos*, de Carmen Martín Gaité», *El comentario de textos*, volumen 1, Madrid, Castalia, 1973, págs. 361-379

- SERVODIDIO, Mirella d'Ambrosio, “Oneiric Intertextualities”, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983, págs. 117- 127.

----- y WELLES, Marcia L. (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.

- SENÍS FERNÁNDEZ, Juan, “Márgenes de la autobiografía en la obra de Carmen Martín Gaité”, en FERNÁNDEZ, Celia y HERMOSILLA, M^a Ángeles (eds.), *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor. 2004, págs. 223-232.

- SOBEJANO, Gonzalo, “Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité”, en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln

(Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 209-223.

- SOLIÑO, María Elena, “Colorín, colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaité, Matute y Tusquets ante los cuentos de hadas”, en Villalba Álvarez, Marina (coord.): *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. I Congreso de Narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 189-199.

-SORIANO, Juan Carlos, “Ana María Martín Gaité: nadie, ni siquiera yo, conoció del todo a Carmiña”, en *Turia Revista Cultural*, 83, 2007, págs. 267-279.

-SPIRES, Robert C., «Intertextuality in *El cuarto de atrás*», en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. (eds.), *From fiction to metafiction. Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 139-148.

-TALBOT, Lynn K., “Female Archetypes in Carmen Martín Gaité’s *Entre visillos*”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XII, issues 1-2, 1987, págs. 79-94.

- TERUEL, José, «La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité», *Confluencia*, 13, 1, 1997, págs. 64-72.

-----, “El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaité”, en VV. AA., *Mostrar con propiedad un desatino*, Madrid, Eneida, Colección Puntos de vistas, 5, 2004, págs. 191-209

-----, «Un contexto biográfico para *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité», en Encinar, Ángeles, Löfquist, Eva y Valcárcel, Carmen (eds.), *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid, Publicaciones de la UAM., vol. II, 2006a, págs. 143-151.

-----ed., *Tirando del hilo* de Carmen Martín Gaité, Madrid, Siruela, 2006.

-----, “Carmen Martín Gaité, articulista”, en Martín Gaité, Carmen, *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Siruela, 2006b, págs. 19-31.

- VILLÁN, Javier, “Carmen Martín Gaité. Habitando el tiempo”, en *La Estafeta Literaria*, 1 de octubre de 1974, 549, págs. 21-23.

- WELLES, Marcia L., "Carmen Martín Gaité: Fiction as Desire", en Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 197- 207.

- ZANCAJO SASTRE, Paloma, *La construcción de lo imaginario en la obra en prosa de Carmen Martín Gaité*, Madrid, 2004.

C. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- AGUILERA, Julián Marías, *La mujer y su sombra*, Madrid, Alianza, 1987.

- ALARCÓN, Norma, *El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*, Madrid, Pliegos, 1992.

- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomas, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986, págs. 75-79.

-----, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, primera reimpresión 1991.

-----, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.

-----, Prólogo al libro de Juan Carlos Gómez Alonso, *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002.

-----, "Retórica, Comunicación, Interdiscursividad", *Lingüística y Retórica, Revista de Investigación Lingüística* VIII (2005), págs. 7-33.

-----, "E Pluribus Unus: Discursos en la novela y discurso de la novela", en *Ínsula Revista de Letras y Ciencias Humanas*, octubre 2009, nº 754, págs. 9-13.

-----, "Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo", *Conferencia Plenaria inaugural del XVIII Simposio SELGYC*, Alicante, 2010.

-ALBALUCÍA, Ángel, "Una Autobiografía a vuelo de pájara", en *Revista Iberoamericana*, Número especial dedicado a las escritoras de América Latina nº 132-133, vol. LI, julio-diciembre, 1985.

- ALBERCA, Manuel, "pacto ambiguo" en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* núm. 1, Barcelona, enero de 1996.

-----, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

- ALBORG, Concha, "Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?", en Villalba Álvarez, M. (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. I Congreso de Narrativa española (en lengua castellana), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 201-209.

- ALDECO, Josefina, *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983.

- ALLENDE, Isabel, «La magia de las palabras», en *Revista Iberoamericana* (número especial dedicado a las escritoras de América Latina), nº 132-133, vol. L1, julio-diciembre 1985.

- ALONSO GALLO, Laura P., Variaciones en clave de identidad: la mujer latinoamericana en la narrativa de Julia Álvarez, Cristina García y Sandra Cisneros, en *Actas del Congreso Internacional (Literatura de las Américas 1898-1998)*, León, 1998.

- ÁLVAREZ AMORÓS, José Antonio, *Ulysses como paradigma de intertextualidad: la hipótesis del narrador-citador*. Madrid, Palas Atenea, 1991.

-AMORÓS, Andrés, (1989): *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid. 1989.

- ÁNGEL, Albalucía, *Revista Iberoamericana* (número especial dedicado a las escritoras de América Latina), nº 132-133, vol. L1, julio-diciembre 1985.

- ARANGUREN, José Luis, «El ámbito de la intimidad» en Castilla del Pino, Carlos (ed), *De la intimidad*, Barcelona, Crítica, 1989, 17-24.

- ARAUJO, Helena, «Yo escribo, yo me escribo», en *Revista Iberoamericana* núms. 132-133, julio-diciembre 1985, vol. L1, número

especial dedicado a las escritoras de la América Hispánica, Instituto Internacional de literatura iberoamericana, págs. 457-460.

-----, *La Scherezada criolla* (ensayo sobre escritura femenina latinoamericana), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989.

- ARAUJO, Nara y DELGADO, Teresa, *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, UAM, 2003.

- ARDENER Edwin, El "problema" Revisited. En "*La percepción de la Mujer*", Editado por Shirley Ardener, Londres, Malaby, 1975, págs. 19-27.

- AYALA, Francisco, *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.

- BADOS GIRIA, Concepción, Narradores hispanoamericanos en Estados Unidos: escritura y ansiedad de identidad, en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional (Literatura de las Américas 1898-1998)*, León 1998.

-BAJTÍN, Mijail, "El Problema de los Géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1979, págs. 248-293.

-----, *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

-----, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

-----, *¿Qué es el lenguaje?* Buenos Aires, Siglo XXI, 1998.

- BAQUERO GOYANES, Mariano, «Tiempo y 'tempo' en la novela», en G. Gullón y A. Gullón (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, págs. 231-242.

-BARRERO PÉREZ, Óscar, *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo, 1992.

- BARTH, John, *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*, Northridge, Lord John, 1982.

-----, *S/Z*. Madrid. Siglo XXI, 1980.

-----, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1983.

-----, *El Placer del texto y lección inaugural*. México. Siglo XXI, 1987.

-----, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, México, Siglo Veintiuno, 1993.

-----, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2002.

- BECERRA, Eduardo, "La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina hispanoamericana", *Actas del Congreso Internacional, Literatura de las Américas 1898-1998*, León, 1998.

- BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.

- BENET, Juan, *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1999.

- BENJAMÍN, Walter, *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.

- BENSTOCK, Shari, «Authorizing the Autobiographical», en Benstock, Shari (ed.), *The private self*, The University of North Caroline Press, 1988, págs. 11-33.

- BRINES, Francisco, comentarios del poeta en el III encuentro de poesía titulado *El curso de la luz: júbilo y melancolía en la poesía de Francisco Brines*, dirigido por la profesora María del Carmen Ruiz de la Cierva, Madrid, CEU, 10 de noviembre de 2011.

- BORGES, Jorge Luis, "Pierre Menard, autor del *Quijote*" *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1997, págs. 41-55.

- BRODZKI, Bella y SCHENK, Celeste, *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1988.

- BROWN, Gerald G., *Historia de la literatura española del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 6ª edición, 1979.

- BRUCE-NOVOA, Juan, "Bernice Zamora y Lorna De Cervantes: Una Estética Feminista", en *Revista Iberoamericana*, nº.132-133, 1985.

- BRUNER, Jerome y WEISSER, S., "La invención del yo: la autobiografía y sus formas" en D. Olson y N. Torrance, *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1995, págs. 177-202.

- BRUSS, Elizabeth, "Actos literarios", *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), págs. 62-79.

- BUCHANAN, Luanne, "La novela como canto a la palabra", *Ínsula* 396 – 397, (noviembre – diciembre), 1979.
- BURGOS DEBRAY, Elizabeth., *Me llamo Rigoberta Menchú*, Habana, Casa de las Américas. 1983.
- BURGOS, Jean, *Por una poética de lo imaginario*, París, edición de Seuil, 1982.
- BURILLO, Pablo Jiménez, "El artista frente a sí mismo". *El autorretrato en España. De Picasso a nuestros días*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 1994.
- CABALLÉ, Anna, "Figuras de la autobiografía", *Revista de Occidente*, 74-75 (1987), págs. 102-119.
- , *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*, Madrid, Megazul, 1995.
- CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- CARILLA, Emilio, *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- CASAMAR PÉREZ, Remedios, *Memorias de una niña. Historias de la guerra*, Málaga, Proyecto Sur, 1993.
- CASTELLANOS, Rosario, "Sobre Cultura Femenina", México, ediciones de América, *Revista Antológica*, 1950.
- Mujer que sabe latín*, México, Fondo de Cultura Económica-Letras mexicanas, 3ª edición, 1995.
- Meditación en el umbral*, Obras 11, obra completa, México, F.C.E., Letras Mexicanas, 1996.
- Misterios gozosos, Poesía no eres tú*, Obras II, México, Letras mexicanas, 1996.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, "Temas, Historia, sujeto", Barcelona, Península Ariel, 1989.
- CASTILLO ROMERA, José, *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, UNED, 1981.
- CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

- CHACEL, Rosa, *Alcancía. Ida*. Barcelona, Plaza & Janés, 1994.
- CHADWICK, Whitney, "The Muse as Artist: Women in the surrealist movement", *Art in America* 73, 1985.
- Cifo González, Manuel, *Rodrigo Rubio: Vida y obra literaria*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- , "Escribir el cuerpo desde dentro", en C. Cuevas García y E. Baena (eds.), *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2000, págs. 15-32.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969.
- CIXOUS, HÉLÈNE, *La risa de la medusa, Ensayos sobre la escritura*, (traducción de Ana María Moix), Barcelona, Editorial Anthropos, 1995.
- COLAIZZI, Giulia, *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990.
- CORRES DE ZAPATA, Celia, en "Escritoras Latinoamericanas: Sus publicaciones en el contexto de las estructuras del poder", *Revista Iberoamericana*, nº. 132-133, julio-agosto 1985.
- DALY, Mary, *Gyn/Ecology: The Methaethics of Radical Feminism*, Boston: Beacon Press, 1978.
- DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, págs. 67-81.
- , "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), págs. 113-118.
- DE MORA, Carmen, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982.
- DÍEZ, Luis Mateo, *El fulgor de la pobreza*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- DUCRAROFF, Elsa, *Mijail Bajtín: La guerra de las culturas*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1995.

- DURANT, Ignacio Soldevila, *La novela española desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1980.
- EAKIN, Paul John, "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje", *Suplementos Anthropos*, 29 (1991).
- EBERENZ, Rolf, "Enunciación y estructuras metanarrativas en la autobiografía", Antonio Lara Pozuelo (ed) *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispania Helvética 1, 1991, págs. 37-51.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1987.
- , "Postmodernism, Irony, the Enjoyable" *Modernism/Postmodernism*, Ed. Peter Broker, London, Longman, 1992, págs. 229-242.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat, *Diccionario de Símbolos Literarios*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1996.
- FAIRCLOUGH, Norman, WODAK, Ruth, "Análisis crítico del discurso", en Teun A. Van Dijk (comp.): *El discurso como interacción social*, Barcelona, Gedisa, 1997, págs. 367-403.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y HERMOSILLA ÁLVARES, M^a Ángeles eds., «Autobiografía en España: un balance», en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, Madrid, Visor Libros, 2004, pág. 191.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas, 1995.
- , "Del lado del misterio: los relatos de Silvia Ocampo", en Alemany Bay, Carmen (ed.), *Anales de literatura española, n° 16, Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, págs. 215-232.
- FISCAL, MARÍA ROSA, *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*, México, Diccionario general de Publicaciones, 1980.
- FORSTER, Eduard Morgan, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1990.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- , *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

- , *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- FRANCO, JEAN, "Apuntes sobre la crítica feminista y literatura hispanoamericana", en *Hispamérica*, n°. 45, año XV, 1986.
- , "*Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*", México, El Colegio de México, F.C.E., 1989.
- FUENTES, Carlos. "Tiempo y espacio en la novela." *Valiente mundo nuevo, Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Tierra Firme, 1990, págs. 30-47.
- GALLEGU MÉNDEZ, María Teresa, *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994.
- GARCÍA FIGAR, Antonio, *Por una mujer mejor*, Madrid, Morata, 1961.
- GARCÍA LÓPEZ, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-Vives, Decimocuarta edición, 1969.
- GARCÍA MOUTON, Pilar, *Cómo hablan las mujeres*, Madrid, Arco libros, 2000.
- GENETTE, Gerard, *Figures*, Paris, Seuil, 1966.
- , *Figures III*, Barcelona, Lumen, 1989
- , *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. de Celia Martínez Prieto), Madrid, Taurus, 1989.
- , *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1991.
- GIL IRIARTE, María Luisa, "*Debe haber otro modo de ser humano y libre: el discurso Feminista en Rosario Castellanos*", Huelva, Universidad de Huelva, 1997.
- , *Testamento de Hécuba: Mujeres e indígenas en la obra de Rosario Castellanos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999.
- GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos, *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002.

- GÓMEZ, Jesús, *Alusiones metateatrales en las comedias de Lope de Vega*, Tomo LXXIX, Cuaderno CCLXXVII-mayo-agosto 1999, Madrid, Imprenta Aguirre, 1999.
- GORODISCHER, Angélica, «Contra el silencio por la desobediencia», en *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, julio-agosto 1985.
- GOULD LEVINE, Linda, Introducción, en GOYTISOLO, J. *Don Julián*. Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 558, 2004.
- GUSDORF, Georges, La autobiografía y sus problemas teóricos, *Suplemento Anthropos*, 29 (1991).
- , "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), págs. 9-18.
- Heilbrun, Carolyn, *Escribir la vida de una mujer*, Madrid, Megazul, 1994.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Vicente «Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico», en LARA POZUELO, Antonio (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispania Helvética 1, 1991.
- HERZBERGER, David K. "Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain" *PMLA* 106, 1991, págs. 34-45.
- JAMESON, Frédéric, *La cárcel del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1980.
- , *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- JAY, Paul. *El ser y el texto*. Madrid, Megazul, 1993.
- JELINEK, Estelle C., «Introduction: Women's Autobiography and the Male Tradition». In *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Ed Estelle C. Jelinek, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1980, págs. 1-20.
- JENNY, Laurent, La estrategia de la forma, *Poétique*, n. 27, 1976, págs. 257-281.
- , "La estrategia de la forma", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba [sel. y trad. Desiderio Navarro, 1997.

JIMÉNEZ BURILLO, Pablo, «El artista frente a sí mismo». *El autorretrato en España. De Picasso a nuestros días*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1994, págs. 33-43.

-KRISTEVA, Julia, “Bajtín, La palabra, el diálogo y la novela”, en *Critique*, nº 239, abril de 1967, págs. 440-441.

-----, *El texto de la novela*, trad. Jordi Llovet, Barcelona, Lumen, 1974.

-----, *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos, 1978.

-----, “La palabra, el diálogo y la novela” *Semiótica*, 2a. edición, Madrid, Fundamentos, 1981.

-----, *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1999.

- LANDOW, George, *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

- LAYOS RUBIO, Juan Fernández, *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 1991.

- LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture, XVe-XVIIIe siècles*, traducción de Maurice Brock, París, Macula, 1998.

-LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.

-----, «Le pacte autobiographique (bis)», en *L'autobiographie en Espagne, Actes du Colloque international de La Baume les Aix*, Université de Provence, 1982.

-----, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul- Endymion, 1994.

-----, *Signos de vie*, París, Seuil, 2005.

- LEÓN, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Laia-Picazo, 1977.

- LEVISI, Margarita, *Autobiografías del Siglo de Oro*, Madrid, SGEL, Colección Temas, 1984.

- LÓPEZ ALONSO, Covadonga, “La autobiografía como modo de escritura”, *Compás de Letras* 1 (1992), págs. 31-48.

- LOTMAN, Iouri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- LOUREIRO, Ángel G., «Direcciones en la teoría de la autobiografía», en *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid, Visor, 1993, págs. 33-46.
- LUNA, Lola G., «Historia, género y política», en LUNA, Lola G. y VIILARREAL, Norma, *Historia, género y política. Movimiento de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991*, Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Universidad de Barcelona, 1994, págs. 19-58.
- MAILLO, Adolfo, *Educación y revolución. Los fundamentos de una Educación nacional*, Madrid, Editora Nacional, 1943.
- MAINER, José Carlos, *De posguerra* (1951-1990), Barcelona, Crítica, 1994.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M., *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2002.
- MARTÍNEZ ROMERO, Carmen, "La escritura como enunciación. Para una teoría de la literatura femenina", en *Discurso* nº 3-4, Sevilla, Asociación Andaluza de Semiótica/Ediciones Alfar, 1989, págs. 51-60.
- MATEO DÍEZ, Luis, *El fulgor de la pobreza*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- MATEO GAMBARTÉ, Eduardo, *El Concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.
- MATEOS MONTERO, Aurora, «Características del discurso en las memorias españolas del siglo XIX (1875-1914)», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 4 (1995).
- MATUTE, Ana María, «En el Bosque». Transcripción del *Discurso de ingreso en la Real Academia Española*, edición electrónica: <http://vmontoli.wordpress.com/2011/04/11/ana-maria-matute-en-el-bosque>, (fecha de acceso: 04 de octubre de 2011).
- MAY, Georges, *l'autobiographie*, París, Presses Universitaires de France, 1979.

- , *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MAYANS NATAL, María Jesús, "La etapa preadulta en la estructura de la vida" *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Pliegos, 1991, págs. 159 – 189.
 - MEDINA, Raquel y ZECCHI, Bárbara, *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, 2002.
 - MELLONI, Alessandra, and PEÑA-MARÍN, Cristina, *El discurso político en la prensa madrileña del franquismo*, Roma, Bulzoni Editore, 1980.
 - MILLARES, Selena, "Las Américas de Calibán", en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura de las Américas 1898-1998*, León, 12-16 de octubre de 1998.
 - MILLER, Beth, *Mujeres en la literatura*, México, Fleischer Editora, 1978.
 - MIRÓ, Gabriel, *Obras completas*, 4º ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1961.
 - MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
 - MOLINO, Jean, "Interpretar la autobiografía", Antonio Lara Pozuelo (ed) *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne, Hispania Helvética 1, 1991.
 - MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
 - MUKAROVSKY, J., *Escritos de Estética y semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
 - NAVAJAS, Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.
 - NAVARRO, Desiderio, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas, 1996.
 - OLNEY, James, "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía", *Suplementos Anthropos*, 29 (1991).
 - OREJAS, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003.

- PASTOR I HOMES, María, *La educación femenina en la postguerra (1939-1945)*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1984.
- POE, Edgar Allan, *Obras en prosa*, II, Madrid, Revista de Occidente, 1956.
- PONIATOWSKA, Elena en una entrevista publicada en, *Cuadernos Hispanoamericanos* 613-614, Agencia española de cooperación Internacional, julio- agosto, 2001.
- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilo*, Barcelona, Crítica, 2006.
- PRIETO, ADOLFO, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Instituto de Letras, 1966.
- PRIETO, Celia Fernández y HERMOSILLA ÁLVARES, María Ángeles, *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor, 2004.
- RAHIMI, Atiq, *La piedra de la paciencia*, traducción del francés de Elena García-Aranda, Madrid, Siruela, 2009.
- RIFFATERRE, Michael, «El intertexto desconocido», en Hamon, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección, traducción y prólogo de Navarro, Desiderio, La Habana, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997, págs. 170-172.
- RILKE, Rainer María, *Las elegías de Duino*, traducción de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, Nueva Época, 1946.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- ROFFÉ, Reina, «Omnipresencia de la censura en la escritora argentina» en *Revista Iberoamericana* núm. 132-133, julio-agosto 1985.
- ROSA, Nicolás, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- RUBIO CUEVAS, Iván, «De exiliados cubanos a cubanoamericanos: la narrativa de la generación del 15», en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura de las Américas 1898-1998*, León, 1998.
- RUIZ DE LA CIERVA, María del Carmen, «Concepto de la familia en las obras de Caballero Bonald» en *Cultura y sociedad*, Madrid, Instituto de Humanidades CEU, 2005.

-----, “Sociología de la mujer maltratada: Influencia de la educación familiar y social”, pronunciada en las III Jornadas Anuales de Lengua y Literatura: *Voces de feminidad II: La violencia de Género*, Instituto CEU de Humanidades Ángel Ayala, Madrid, 30 y 31 de enero de 2007. Publicaciones de la Universidad CEU San Pablo.

-----, “La transfuncionalidad de los discursos: discurso periodísticos y discurso literario”, intervención en el III Congreso Internacional de la AE-IC *Comunicación y Riesgo*, celebrado en la Universidad Rovira i Virgili, Tarragona, del 18 al 20 de enero de 2012.

-RUSSOTTO, Margara, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila, 1990.

- SCARANO, Laura, “¡Qué raro que me llame Federico!” *Homenaje a García Lorca en su centenario (1898-1998)*, Mar del Plata, Editorial Martín, Universidad de Mar del Plata, 1998.

-----, «El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura» en VV.AA., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Edición de Sevilla, Florencio y Alvar, Carlos, volumen III, Madrid, 6-11 de julio, 1998, Castalia, 2000, págs. 692-697.

-----, *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Biblos, 2007.

- SHOWALTER, Elaine, *A literature of their own*, British women novelists, Princeton, Princeton University Press, 1977.

-----, “Hacia una poética feminista”, traducción de Ricardo J. Kaliman del original publicado en inglés en Jacobus, Mary, “Towards a Feminist Poetics”, *Women Writing and Writing about Women*. Londres: Croom Helm, 1979, págs. 22-41.

- SMITH, Sidonie, “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”, *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), págs. 93-105.

- SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, 2ª edición, Madrid, Prensa Española, 1975.

-----, «Ante la novela de los años setenta», *Ínsula*, n.º. 396-397, noviembre-diciembre, 1979, págs. 1 y 22.

-SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio, *La novela desde 1936*, Madrid, Alambra, col. Historia de la literatura española actual, 2, 1980.

- SOLLERES, Philippe, *Écriture et revolution*, en *Théorie de'ensemble*, París, Seuil, 1968.
- SPACKS, Patricia Meyer, "Selves in Hiding", en Estelle C. Jelinek, *Women's Autobiography. Essays in Criticism*. Blomington, Indiana University Press, 1980.
- SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Perspectivas de la historia universal, vol. II, capítulo V, "El estado: el problema de las clases: Nobleza y clase sacerdotal", Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- SPRINKER, Michael, "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía". *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), págs. 118-128.
- STANTON, Domna, «Autoginografía: ¿un tema diferente, otro sujeto?», LOUREIRO, Ángel (Coord.), *El gran desafío*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- TEILLIER, Jorge, "los poetas de los lares", en *Boletín de la Universidad de Chile* n. 63, diciembre de 1965, págs. 48-62.
- , *Muertes y maravillas*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1971.
- TERUEL, José, "Autobiografía por persona interpuesta", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 537, 1995, págs. 141-143.
- TODOROV, Tzvetan, "Genres littéraires", en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972.
- , *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard, New York, Cornell University Press, 1975.
- , *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones de Coyoacán, 1994.
- TORTOSA GARRIGÓS, Virgilio, *La construcción del individualismo en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*, Valencia, Universidad de Valencia, 1998.
- , *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001.

- TRÍAS, Eugenio, *Metodología del pensamiento mágico*, Barcelona, Edhasa, 1970.
- Utrera Torremocha, María Victoria, *Luís Cernuda: Una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1995.
- VALENZUELA, Luisa, *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas, 2001.
- VAX, Louis, *Arte y literatura fantástica*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- VICENTE PADILLA CHASING, Iván, "Gustave Lanson: símbolo y alegoría de la Historia Literaria", en *Colombia Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, ed., Universidad Nacional De Colombia, Facultad De Ciencias Humanas v.5 fasc., 2003, págs. 149 – 161.
- VILANOVA, Antonio, *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995.
- VILLANUEVA, Darío, "La novela", en *Letras españolas: 1976-1982*, Madrid, Castalia, 1987, págs. 19-64.
- , *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991.
- , «Para una pragmática de la autobiografía», en *El polen de idea, teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona, PPU, 1991.
- , «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en *Escritura autobiográfica*, (Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral), Madrid, Visor, 1993, págs. 15-31.
- VIVANCO, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- WEINTRAUB, Karl, "Autobiografía y conciencia histórica", *Suplementos, Anthropos*, 29 (1991), págs. 18-33.
- WINCKLER, Lutz, *La función social del lenguaje fascista*, trad. Antonio Pérez-Ramos, Barcelona, Ariel, 1979.
- WINTERSON, Jeanette, 2003, (en línea), publicado 5 de noviembre de 2009.
- WOOLF, Virginia, «The Narrow Bridge of Art», in *Collected Essays, vol. II*, Londres, Hogarth Press, 1966.

-----, *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Lumen, 1981.

-----, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2002.

- ZANCAJO SASTRE, Paloma, *La construcción de lo imaginario en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

- ZAVALA, M^a Iris, “*La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*”, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

-VV.AA., *Revista Iberoamericana*, n.º. 27, abril-junio 1984, Instituto Internacional de la Literatura Iberoamericana.

-VV.AA., *Revista Iberoamericana* (número especial dedicado a las escritoras de América Latina), n.º. 132-133, vol.LI, julio-diciembre, 1985.

-VV.AA., *Texto Crítico*, (número especial dedicado a literatura femenina de Latinoamérica), n.º 4, 1989.

-VV.AA., *Diccionario de Términos Literarios*, Akal, 1990.

-VV.AA., *Diccionario de los géneros literarios*, Madrid, Alianza, 1993.

-VV.AA., *Escritura autobiográfica*, Madrid, Cátedra, 1993.

D. BIBLIOGRAFÍA ÁRABE.

- ABUL NAGA, Sherine, *¿Nisai am niswi?* El Cahira, Maktabet el usra el mesría, el haiá el amma lilkitab, 2002. (*¿Femenino o feminista?*, El Cairo, Biblioteca de la familia, El Organismo general del libro, 2002).

- AL GHADAMI, Abdullah, *El maraa wal luga*, Beirut, El Markas el zacafi, 1996, (*La mujer y el lenguaje*, Beirut, El centro cultural, 1996).

- ASHOUR, Radwa, «Ruayet el maraa» *Magallet Fusul III*, El Cahira, 1998, («La novela de la mujer», en *Revista Estaciones III*, El Cairo, 1998).

- BEN MASUOD, Rachida, *El maraa wal kitabe*, Dar Beidaa, Afriquia el saharq, 1994, (*La mujer y la escritura*, Casablanca, África del este, 1994).

- EL ROUISSI, Mohamed Habib, «Ubuwat el kamee», Túnez, *Magallet Kitabat muásira*, n° 65, agosto-septiembre, 2007, («La paternidad de la represión», Túnez, *Revista de escrituras contemporáneas*, n° 65, 2007).

- EL SHAHAWI, Ahmed, «Mucabele maa el katibe», *Magallet nisf el dunia*, El Cahira, mayo, 1996, («Entrevista con la escritora», *Revista La mitad del universo*, El Cairo, 1996).

- EL YAFEI, Naim, *Atiaf el wagh el wahed*, Damasco, Ittihad Alkuttab Alarab, 1997, (*Apariciones de una sola cara*, Damasco, Federación de los Escritores Árabes, 1997).

- EL YUSUFI, Mohammed Lutfi, *El maraá el yanna “Yamaliat el sura fi el ibdaa el nisai el árabí*, Tunez, Menshurat Mahrangan Sousse el dauli, 2010, (*La mujer el paraíso, “Estética de la imagen en la creatividad femenina árabe”*, Publicaciones del festival internacional de Sousse, Sousse, 2010).

- FADL, Salah, *El ruwaya el yadida*, El Cahira, El haiaá el masría lilkitab, 2004, (*La nueva novela*, El Cairo, El organismo egipcio del libro, 2004).

- FATHY, Ibrahim, «El ibdaa el ruwai lilmaraá el masría», El Cahira, *Magallet Al Hilal*, n° 3, marzo 1995, (*La creatividad novelística de la mujer egipcia*), El Cairo, *Revista El Hilal*, n° 3, marzo 1995).

- MOSTEGHANEMI, Ahlam, *Dhaquirat el yasad*, Beirut, Dar Al-Adab, 1993, (*Memoria en la carne*, Beirut, Casa de la literatura, 1993).

- , «El kitabe halet eshiq», Túnez, *Magallet el hayat el zacafiya*, noviembre 1997, («La escritura es un estado de amor», *Revista de la vida cultural*, Túnez, noviembre 1997).

- , «Awtán tejaf men anawin el kutub», fi “*El ruwaya elniswiya el arabía*”, Túnez, Dar Al Ganub, 1999, («Pátrias temen de títulos de los libros», en *La novela feminista árabe*, Túnez, Casa del sur, 1999).

- SHUKRI, Gali, *Ghada el Samman bidón agniha*, Beirut, Al taliaa, 1977, (*Ghada el Samman sin alas*, Beirut, La vanguardia, 1977).

- TARSHUNA, Mohamed, *El ruwaya el nisaiya el arabía: Kitabet el zat fi el ruwaya*, Túnez, Dar Al Ganub, 1999, (*La novela femenina árabe: la autobiografía en la novela*, Túnez, Casa del sur, 1999).